MIGUEL BUENO

ESTÉTICA FORMAL DE LA MÚSICA

...Y OTROS CONTRAPUNTOS

68



FILOSOFIA Y LETRA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXI
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACION

DEL AUTOR

1. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura.* Colección "Cultura Mexicana". Imprenta Universitaria, 1956.
2. *Las grandes direcciones de la filosofía.* Colección "Diánoia". Fondo de Cultura Económica, 1957.
3. *Natorp y la idea estética.* Colección "Filosofía y Letras". Imprenta Universitaria, 1958.
4. *Principios de estética.* Colección "Principios". Editorial Patria, 1958. 2ª edición, 1964.
5. *Principios de filosofía.* Colección "Principios". Editorial Patria, 1958. 2ª edición, 1960.
6. *Conferencias.* Colección "Filosofía y Letras". Imprenta Universitaria, 1959.
7. *Principios de lógica.* Colección "Principios". Editorial Patria, 1960.
8. *Humanismo y universidad.* "Cuadernos de Sociología". Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1960.
9. *Principios de epistemología.* Colección "Principios". Editorial Patria, 1960.
10. *Principios de ética.* Colección "Principios". Editorial Patria, 1961.

11. *Ensayos liminares.* Colección "Filosofía y Letras". Imprenta Universitaria, 1962.
12. *Principios de antropología.* Colección "Principios". Editorial Patria, 1962.
13. *Estudios sobre la Universidad.* "Cuadernos de Sociología". Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1962.
14. *Introducción a la antropología formal.* Colección "Diánoia". Fondo de Cultura Económica, 1963.
15. *Prolegómenos filosóficos.* Colección "Filosofía y Letras". Imprenta Universitaria, 1963.
16. *La esencia del valor.* Colección "Filosofía y Letras". Imprenta Universitaria, 1964.
17. *Filosofía de la realidad.* Colección "Diánoia". Fondo de Cultura Económica, 1965.
18. *Principios de psicología.* Colección "Principios". Editorial Patria, 1965.
19. *Estética formal de la música.* Colección "Filosofía y Letras". Imprenta Universitaria, 1965.

ESTÉTICA FORMAL DE LA MÚSICA

MIGUEL BUENO

ESTÉTICA FORMAL DE LA MÚSICA

...Y OTROS CONTRAPUNTOS

1. Estética formal de la música. 2. La teoría de la música. 3. El músico y la cultura 4. La dirección de orquesta. 5. Panorama de la música en México

MÉXICO, 1965

Primera edición: 1965



DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

A Simón Tapia Colman

PRÓLOGO

Bajo el rubro genérico Estética formal de la música *presentamos ahora en esta acreditada Colección "Filosofía y Letras", que nuevamente nos abre las puertas de su hospitalidad, cinco ensayos que, en términos generales, pueden ser reductibles a dicha denominación, ya que se encuentra en cada uno de ellos la inquietud estética, consistente en elucidar el coeficiente de belleza que subyace bajo las diversas formas del arte musical y cuya plurivalente proyección no impide la prioridad que mantiene el ingrediente calológico de nuestras meditaciones.*

Creemos que dichos ensayos pueden resultar ilustrativos para quienes profesen alguna inquietud en relación a los temas que desarrollamos, pertenecientes a la amplia esfera de intereses que podemos suponer en el gran público aficionado a la música y con algunos conocimientos sobre

la misma. Los trabajos se dirigen, pues, a un tipo de público intermedio entre el amador impreparado del arte musical, y el profesional que desde un punto de vista técnico maneja las cuestiones que nosotros abordamos fundamentalmente con un criterio estético. Tal es, en términos generales, el público lector de esta Colección *y por ello encontramos apropiada su inclusión en la misma, que agradecemos cumplidamente a las autoridades y funcionarios universitarios que tienen en sus manos el curso de tan venturosa serie bibliográfica.*

El primero de los ensayos lleva por título el indicado: Estética formal de la música. *Allí se encontrará una breve exposición de la estética musical, tratada con un criterio que tiende a situarse en el justo medio entre la asunción técnica que lleva a cabo el profesional, y el diletantismo un tanto imaginativo que suele encubrir los conceptos de los musicómanos; justificación de semejante postura se encuentra en el hecho, por sí elocuente, de que la composición musical obedece a motivaciones de orden subjetivo que figuran normalmente como inspiración emocional, con las técnicas que sirven de base a la realización de la obra, apoyada como está en procedimientos que, si bien no pueden calificarse de* exactos *—ninguno en el arte lo es— sí en cambio de* rigurosos;

precisamente es rigor el que se sigue en las intervenciones disciplinarias de las normas que avalan la realización estética del arte musical.

En tal virtud, efectuamos un previo examen del sitio que ocupa la música en el seno de las artes y la cultura, para mostrar que en ella se manifiesta un mismo tipo de proyección espiritual, preparando el despliegue de las observaciones técnicas en que se funda el análisis formal de dicho arte. Prosiguiendo en la misma secuela expositiva, llegamos de inmediato al estudio de las grandes funciones básicas de la música, que se localizan en sus manifestaciones primarias, a su vez producto de la organización elemental del sonido; dichas funciones son: ritmo, melodía, polifonía, armonía, instrumentación y forma.

El iniciado en estas cuestiones encontrará expuestos los grandes géneros del arte musical, en los capítulos que suelen desplegarse para su ordenamiento, según el criterio de menor a mayor complejidad, que representa no sólo una norma didascálica para la exposición, sino también y principalmente el criterio constructivo de la composición. La mejor garantía de que el ensayo se desenvuelve en un cauce de seriedad, alejado de la efusión romántica tan común en estos casos, es que nos hemos sujetado al análisis de dichos elementos, sin rebasar el ámbito que señalan las

formas de estructuración técnica, que son al mismo tiempo los criterios de expresividad estética. Una tal equivalencia es la que ampara el sentido direccional que reviste el examen efectuado.

El segundo de nuestros ensayos trata sobre la Teoría de la música *y tiene por objeto hacer un deslinde en la importante disciplina conocida generalmente como "teoría musical", nombre que puede extenderse a toda clase de estudios sobre dicho arte, pues hablando en rigor, no hay ningún conocimiento que en cuanto tal no constituya una teoría. La multivocidad del término ha dado origen a diversas confusiones entre la verdadera y estricta acepción, que hace equivalente a la "teoría", como estudio explicativo de la música, con el sentido más amplio que proviene de las derivaciones concomitantes a otras formas del estudio musical. Hemos querido despejarla mediante la acotación de una parcela que, a nuestro juicio, representa a la teoría propiamente dicha, frente a las que pertenecen a territorios fronterizos, como son el psicológico, el sociológico, el histórico y el físico, cuyo interés teorético resulta de primer orden para el buen estudio del arte, pero está situado más allá del alcance que corresponde a la teoría* stricto sensu.

De esta suerte queda despejada la atmósfera para señalar la verdadera Teoría de la música

en el sentido que se le entiende tradicionalmente, o sea como una gramática musical destinada a impartir los conocimientos necesarios para efectuar la lectura del pentagrama. Pero aún así, hay otra confusión de linderos en el alcance que pueda tener la Teoría: *si debe limitarse exclusivamente al ABC del solfeo y la lectura, o avanzar a la analogía de las secuencias armónicas, a la prosodia de la instrumentación, a la sintaxis de la composición y la ortografía del estilo. Nuestra tesis consiste en que el límite de la* Teoría *es puramente convencional y se le puede fijar en cualquier punto, desde los comienzos de música, donde ninguna barrera estricta que separe a la teoría de las otras disciplinas musicales, podrá implantarse con permanente validez.*

También en este capítulo indicaremos que, dentro de sus limitaciones, hemos realizado el primer esfuerzo en nuestro medio para fijar el sentido objetivo de la teoría musical, una materia tan extendida en su docencia como incomprendida en su significado. Las ideas que se han expuesto son una compendiada abreviación de las directrices generales que figuran en una obra nuestra de mayor amplitud, Teoría general de la música, *donde obviamente adquieren un superior desarrollo.*

Avanzando más en estos ensayos, El músico y

la cultura *es un pequeño escrito donde señalamos una necesidad que en otros países se da por descontada, pero que en México reporta un problema de capital urgencia, a saber: la necesidad del músico para poseer una indispensable dotación de cultura.*

Pero, ¿es que el músico debe ser culto? El sólo dirigir esta pregunta causaría irritación en cualquier otro lugar donde la carrera musical tenga un verdadero crédito pedagógico; pero entre nosotros es no sólo una pregunta necesaria, sino en más de una ocasión se le dará respuesta negativa, que para no pocas personas el músico es un mero ejecutante de instrumentos, y la cultura puede ser para él un adorno, mas no un elemento de primera necesidad.

Hay que estar interiorizado en el ambiente de la música mexicana para pulsar opiniones como ésta; en verdad existen, por más absurdas que pudieran parecer, de donde la particular urgencia de contrarrestar tamaña aberración y propugnar, en cambio, porque la cultura llegue a ser patrimonio de los músicos, no como un simple adorno, sino con el trasfondo sustentante de un concepto musical que, por ello mismo, será artístico y pertenecerá al indeclinable campo de la cultura.

La tesis que hemos sostenido en el ensayo indica que, siendo la música una expresión artística,

está sujeta a una serie de condiciones que rigen en todo el horizonte cultural, y que una obra no es cabalmente asequible sin una amplia fundamentación estética. Por otra parte, la formación cultural del músico no se limita a dotarlo de ciertos conocimientos, sino contribuye también a formar su personalidad; tal es uno de los más graves problemas que afronta el músico mexicano, varias de cuyas limitaciones —y por cierto no las menores— se deben, no a falta de sentido musical, sino a una deformación en la personalidad, a carencia de ciertos conocimientos generales que en mucho ayudan a su capacitación profesional y humana. Así pues, creemos que este ensayo puede coadyuvar a la resolución —o cuando menos al señalamiento— del ingente problema que reporta la menguada formación del músico en nuestro medio.

Dentro de este pequeño volumen de ensayos hay uno que se refiere a La dirección de orquesta. *A pesar que la dirección orquestal se toma muchas veces como una actividad de la cual sólo podrían hablar quienes se dedican a ella, lo cierto es que hay dos puntos de vista para juzgar cualquier asunto; uno es la experiencia personal y el otro es la observación ajena. No necesitamos aclarar que en este caso el segundo de los criterios es el que ha privado.*

Sus frutos difícilmente podrían ser mejores de lo que permiten las escasas páginas destinadas a tal efecto; disponemos apenas del espacio indispensable para efectuar una que otra observación circunstanciada, y tal es precisamente lo que hemos hecho, teniendo en cuenta que se trata de una profesión cuyo éxito depende, en último término, de ciertos factores personales, y por ello no es fácilmente reductible a normas de generalidad. La base que podamos tener en apoyo de las mismas es cierta experiencia con los directores, ya sea observándolos o hablando con ellos, y sobre todo, efectuando un balance de sus posibilidades efectivas en relación a las facultades psíquicas frente a la obra que se interpreta.

Sobre este prospecto redactamos el pequeño ensayo que lleva por título La dirección de orquesta, *en el cual se encontrarán algunas apreciaciones generales frente a asuntos cuya importancia debería reclamar una mayor atención por parte de los directores mismos. Pero en vista de que a ellos no interesa mayormente comentar su propio oficio, cualquier planteamiento desde fuera podrá recibirse con la necesaria comprensión, y sobre todo, con el interés de ver en él un incentivo para nuevos trabajos. También en este renglón la literatura es sumamente pobre, y en todo el mundo hay apenas unas cuantas obras que versan*

sobre el tema. En nuestro país, cuando se redactó este ensayo, no había ningún otro sobre el mismo asunto, aunque después hemos visto una colaboración periodística del maestro Carlos Chávez, donde comenta varios aspectos de la dirección; su trabajo está avalado por la autoridad que le dan largos años de experiencia, aprovechados en una "memoria" sobre su propio caso, como una especie de balance retrospectivo e interiorizante de su actividad personal.

Nos queda por mencionar el último de los ensayos que figuran en este volumen. Se trata de una breve mirada sobre algunos aspectos que presenta el Panorama de la música en México. *Dicho ensayo obedece a un encargo por parte de una editorial italiana que publicó un compendio de trabajos monográficos sobre nuestro país, en dos volúmenes que llevan por título* Messico, *cuyo primer tomo contiene nuestro ensayo con el nombre escueto de* La música. *El propósito que perseguimos es dar a conocer el panorama actual de nuestra música, acudiendo desde luego a las referencias históricas sin las cuales no es posible entender ningún prospecto sistemático. Por ello, el artículo contiene una descripción inicial de orden histórico, pero su desarrollo consiste en la exposición de los principales momentos y obras que recoge nuestra vida musical.*

El contexto es un señalamiento escueto de las personas y circunstancias que a nuestro parecer configuran el perfil de la música mexicana, y justo será aclarar que hemos procurado atenernos a los hechos comentados, profesando un estricto apego a la realidad y observada con el gran amor que nos inspira no solamente la música como arte, sino también como fibra constitutiva de nuestra vida espiritual.

Después de indicar cuál es la raíz histórica que alimenta a la cultura mexicana, pasamos a describir muy brevemente sus principales etapas, señalando el aspecto positivo de realización y el negativo de frustración, porque ambos son indispensables para esbozar una imagen veraz de lo que sucede en la música nuestra. La conclusión que obtenemos no es muy halagadora, desde el momento que se reconoce un deplorable estado de inferioridad con respecto a las demás expresiones de nuestra vida artística, y también —desgraciadamente— frente a lo que sucede en otros países. Pero no hemos hecho sino advertir un estado de cosas existente, sin inventarlo ni exagerarlo, y cualquier severidad que pudiera emplearse para denunciar tan lamentable situación deberá tomarse como un elemento más para juzgar lo que sucede entre nosotros y que —según apuntamos— es tanto más deplorable por cuanto el mexi-

cano posee dotes singulares para la música, así como para todo el arte. Mientras en la plástica, las letras, el teatro y la danza, ofrece contribuciones de singular valía, en materia musical ha depauperado a tal punto que dudamos seriamente si pueda volver a surgir un compositor de importancia en nusetro medio, cuando menos en un futuro previsible.

He aquí pues, en síntesis, el contenido de este pequeño volumen. Repetimos que la redacción no está concebida para un público especialista, sino para el lector general, aunque enterado, a quien se desea ofrecer algunos puntos de vista sobre los problemas que son expuestos. Por ello hemos eliminado deliberadamente toda clase de tecnicismos que pudieran dificultar este propósito, dejando la exposición llana que entenderá el lector normalmente capacitado para esta clase de lecturas.

M. B.

ESTÉTICA FORMAL DE LA MÚSICA

El problema de la estética musical suele canalizarse indiferenciadamente a cualquiera de los interrogantes que plantea el arte en la multidimensionalidad fáctica que ostenta como hecho cultural, obedeciendo al influjo de diversos factores determinantes mediante una concurrencia que se produce en el ámbito espacio-temporal y en el fuero interno de los individuos, generando las obras concretas tal como se manifiestan en la realidad. Así concebido el enfoque, la estética tórnase un discurso multiforme donde se albergan reflexiones de la más variada especie, correspondiendo a los diversos factores que concurren al ámbito espacio-temporal que hemos dicho. Cabe preguntar si todas ellas pueden llamarse indistintamente *estética,* o si este nombre se aplica en forma privativa a una discursión específica, con un problema distinto del que surge al aplicar otros enfoques. Tal es precisamente el criterio que esgrimiremos en el presente ensayo y que se destina

a bocetar los lineamientos de una *estética formal de la música.*

La aclaración en torno a la multiformidad del discurso que versa sobre el arte, es de capital importancia para deslindar fronteras en nuestro problema, pues la gran mayoría de los malentendidos que se ciernen en esta suerte de doctrinas obedecen no precisamente a una aberración absoluta, que consistiría en falsear por completo los planteamientos y sus soluciones, sino más bien a la confusión de territorios, lo que es necesario prevenir con tanta agudeza cuanto mayor es la verosimilitud que les asiste, poseyendo cada uno su propio derecho como reflexión justificada en torno al hecho artístico. Ahora bien, de esta justificación no se desprende sin más que la disciplina correspondiente deba ser considerada como estética, ni menos aún que puedan serlo indistintamente las diversas cogniciones que surgen de la multívoca observación original. El error a que nos referimos surge no únicamente en relación a la música, sino a todo el arte, y obedece a la confusión de problemas colaterales que se refleja en la confusión de las disciplinas derivadas.

Decíamos que la música es un hecho de la cultura y surge con la ubicación de un individuo en las coordenadas espacio-temporales, en cuya demarcación prodúcense los actos reales que acusan

directamente las categorías de singularidad y concreción. De acuerdo con ello, el desarrollo de la estética musical tiene dos grandes aspectos, que corresponden a la metodología de dicha disciplina y a las conclusiones que arroja en la marcha concreta de su faena; en el primer caso, genera reflexiones de tipo formal que tienden a poner en claro su objeto y su método, estableciendo en el momento más favorable una comparación de los distintos caminos que se han seguido para llevarla a cabo, optando finalmente por el que se considere mejor, y en el segundo llegaráse a la obra misma para establecer, mediante el correspondiente juicio crítico, los valores que haya realizado; la estética del primer caso es de naturaleza formal y metodológica, mientras la del segundo es material y tiene un desenlace casuístico. Así por ejemplo, hacer estética formal de la sinfonía será tanto como plantear el problema general que implica dicha forma, en tanto que la estética material consistirá en el análisis de tales y cuales sinfonías, para fundar una calificación objetiva en torno a su valor.

Lo que nos proponemos en este ensayo es precisamente definir las bases sobre las que se edifica la estética musical, ubicándonos de lleno en el primero de los dos grandes territorios que comprende dicha disciplina, o sea la estética formal.

El punto de vista que nos parece realmente apegado al *factum* de la música, y por consiguiente, el único que permite llevar a cabo una verdadera estética, es el que se dirige a la obra misma para definir su estructura de acuerdo con las reglas y sistemas que rigen a la composición musical, teniendo como inalterable punto de referencia la noción de belleza, en la cual se cifra precisamente la atribución estética y se distingue del mero análisis formal, que consistiría en el escueto señalamiento de los recursos y procedimientos que se han utilizado para la composición. La estética debe erigirse sobre la base estrictamente formal que proporciona dicho análisis, incluyéndolo a título de constatación primaria en la estructura misma de la obra; pero debe trascenderla por cuanto inquiere en la belleza que reporta dicha estructuración, la cual no se formula por azar ni capricho, sino obedeciendo a la relación que existe entre los elementos que se emplean en la composición y teniendo en cuenta el efecto que se obtiene en la obra producida. Dicha relación es el principio constitutivo de la música, siempre y cuando se le considere como un sistema orgánico de expresión y no sólo como un juego tecnológico de sonidos.

Este principio lo es también para la estética, desde el momento que su tarea se funda en la

naturaleza real de la música y quiere poner de manifiesto cómo se han obtenido los efectos de belleza y sonoridad mediante la aplicación de los recursos empleados. La importancia que puede tener una tesis como la que sustentamos, consiste principalmente en el apego a dicha relación, con lo cual se repudia la postura generalmente adoptada que consiste en hacer una apreciación demasiado subjetiva de la música, llegando a límites de intolerable invención donde lo menos que se tiene en cuenta es precisamente lo que debería figurar en un primer plano, la forma estructural de la obra, y el factor determinante es el que debería figurar al último, o sea la impresión subjetiva tal como afecta a la sensibilidad personal del comentador.

Esta posición es general, pues se cree que por brindarse el arte en una intuición e incidir directamente en la emotividad del espectador, debe atenerse a dicha emotividad, cuando surge ella como un efecto de la vivencia, mas no como su causa, teniendo de base y antecedente las ideas estéticas y las formas de organización que llevó a cabo el compositor. Precisamente la estética formal debe establecer la necesidad genérica de llegar a la base originaria de la composición, complementándose en la estética material con el análisis concreto de las obras, que permite efectuar el

examen respectivo en cada una de las partituras musicales, llegando inclusive a sus partes más pequeñas, los elementos mínimos que la constituyen. Esta es una faena de proyección unitaria que se efectúa sobre las obras y puede llevarse a cabo solamente después que el previo estudio ha resuelto los sistemas que se emplean en la composición, a título de recursos generales, y han de ser aplicados de acuerdo con el talento del artista, el estilo en que se desenvuelve y el tipo de producción que quiere realizar. Cada una de sus obras recibe la participación de dichos factores en proporciones y modalidades distintas, mismas que deben ser descubiertas por la estética material, supuesto previamente el análisis técnico y formal de la música.

Ahora bien, semejante análisis demuestra que la composición cuenta con una serie de funciones donde se contiene la necesidad expresiva de la música; dichas funciones están organizadas conforme a esa necesidad y el compositor las aplica para llevar a cabo su obra, de acuerdo con la expresividad que deba contener. Tal es el llamado "mensaje" de la música; quien desee percibirlo en la composición, deberá tomar noticia de lo que significan tales funciones, no sólo en el aspecto meramente técnico, sino también en el estético, que involucra la facultad de expresión

estética; por ello es que la estética formal consiste en un repaso de las funciones que participan en la composición, queriendo poner de manifiesto el sentido y valor que asiste a cada una.

De acuerdo con este concepto formativo, la estética musical debe ir en paralelo con la técnica de composición, y a decir verdad, no es más que ella misma, vinculada a los motivos de expresión, o sea el contenido que se traduce principalmente en el estilo. La participación de ambos sectores, el técnico y el estilístico, determina la belleza inherente a la obra, que se manifiesta como una totalidad al momento de la ejecución, apta siempre para el análisis que deba escindir los elementos constitutivos de la misma, cuya conjunción determina la estructura técnica y estética en la cual se cifra lo bello musical.

El indeclinable reconocimiento que debe procurarse frente a la técnica de composición, evita el riesgo ominoso de soltar a la estética por los caminos de la fantasía y la especulación, como si fuera posible deslindar en qué consiste lo bello de la música sin acudir a su forma estructural; quienes así piensan y acostumbran proceder, son por regla general los temperamentos vehementes cuya espontánea sensibilidad quiere oponerse a los designios de la razón, actuando como si ella no tuviera ninguna participación en el arte. Los

profesantes de esa posición antitécnica, que se manifiesta asimismo como antiformal, pueden incluirse *grosso modo* en dos grandes grupos: los filósofos y los diletantes, teniendo ambos la similitud de estar reñidos con la técnica que se pone en juego para la producción de lo bello, pero su diferencia es que mientras los segundos lo hacen por falta de conocimientos, los primeros por exceso de los mismos, sólo que desgraciadamente en un orden distinto del estrictamente musical.

Si observamos el tipo de doctrinas que, a guisa de estética han pronunciado los filósofos en relación a la música, concluiremos que se caracterizan ante todo por su actitud positiva frente al arte, tratándolo con el respeto que merece, pero cuando se habla en el tono de exaltación que suele revelar la estética filosófica, es porque no se tienen a mano los elementos para tratarla, no con menos consideración, pero sí con más solvencia, con toda la desenvoltura que se logra mediante el análisis y la profundización técnica de sus elementos. Casi nunca han hecho los filósofos una verdadera estética de la música, lo cual se explica de suyo porque la gran mayoría de los músicos no han sido filósofos, y viceversa; cuando se ha producido alguna verdadera estética musical proviene de los propios músicos que, con alguna dotación más o menos apreciable de filo-

sofía, se dan a la meritoria faena de reflexionar en términos de concepto lo que ellos hacen habitualmente en forma de intuición musical; esta clase de músicos reflexionantes son *musicólogos*, y creemos que en ellos se produce la verdadera estética musical, cuando menos aquella que ostenta un perfil formalista, o sea técnico-estructural.

De ahí ha surgido un hecho muy poco edificante para la estética de la música, y es el siguiente: que no existiendo en verdad bajo el albergue de la filosofía, y como quiera que los músicos no han brillado siempre por una amplia preparación filosófica, la necesaria comunidad entre filosofía y arte, que es indispensable para el logro de la estética, encuentra una especial dificultad para realizarse en el campo de la música, de donde el paupérrimo estado en que se encuentra dicha disciplina.

Este motivo explica ampliamente por qué la mayoría de los pocos y breves escritos de estética musical no se deben a los filósofos ni a los compositores, sino a quienes no siendo lo uno ni lo otro mantienen, sin embargo, un estrecho contacto con ambas disciplinas: tales son —como hemos dicho— los musicólogos, por excelencia individuos interesados en el aspecto teórico de la música. Suelen ellos estar interiorizados de la técnica for-

mal que se emplea en ese arte, sin practicar necesariamente la composición o la ejecución instrumental, y se despliegan casi siempre en actividades de investigación al mismo tiempo que en críticas periodísticas, lo cual les pone al tanto de la evolución viva que sufre la música; asisten continuamente a los eventos y su vida se consume entre la sala de conciertos y el gabinete de investigación, rodeados del acervo documental que les pone a mano los sistemas y doctrinas de la composición, y al mismo tiempo les lleva escuchar con máxima objetividad la presentación viva de los conciertos. El musicólogo es realmente el estético de la música y no tiene casi otro peligro que incurrir en los falsos esquematismos que suelen acompañar a las formaciones doctorales, mas por regla general ese riesgo queda a salvo por el ejercicio de la crítica en los términos que acabamos de explicar.

Esta posición que guarda el musicólogo está íntimamente ligada a la estética y obliga a preguntar hasta qué punto la musicología es propiamente una estética musical, a lo que respondemos en los siguientes términos: *la musicología es la verdadera estética musical, siempre y cuando no se agote en el estudio analítico de la técnica empleada,* como se hace —por ejemplo— en la cátedra académica del análisis musical, donde se efectúa una especie de inventario sobre de los recursos

empleados por el compositor. La musicología es indispensable a la estética y constituye su antecedente directo; para que se convierta en estética propiamente dicha basta con referirse a la función expresiva que cada uno de los elementos analizados desempeña en el conjunto de la obra, ascendiendo paulatinamente en el correspondiente análisis expresivo, en paralelo a la creciente complejidad formal en la organización de la obra, según los planes que lleva a cabo el compositor. Naturalmente, la expresividad del arte es correlativa a la técnica empleada, siempre y cuando se trate efectivamente de un arte y no de la sola combinatoria de los elementos formales, tal como se acostumbraba, por ejemplo, en el barroco decadente, cuando los procedimientos tenían prioridad con respecto a la expresión, y valía más la habilidad que la inspiración auténtica del artista. Otro tanto sucede en determinadas corrientes del arte moderno, pero en este caso, como en cualquier otro del mismo tipo, se trata de manifestaciones postulantes en las que se pierde el valor de la inspiración para quedarse con la sola técnica, una técnica que resulta hueca e inexpresiva frente a la auténtica función calológica del arte. La estética musical tiene como supuesto el ser una doctrina del arte, y la música misma debe asumir la expresividad sin la cual no exis-

tiría propiamente como hecho artístico sino a lo sumo como una combinatoria técnica y formal de elementos sonoros.

Para llevar a cabo su faena con la necesaria pulcritud debe situarse correctamente entre el juicio más general que puede emitirse sobre una obra, calificándola simplemente de buena, mala o regular, y el detallado análisis que se efectúa para fundar en todas sus dimensiones el juicio respectivo. Una apreciación general, cuando es acertada, resulta suficiente para definir el nivel estético de la obra; podemos decir sin temor a equivocarnos que los *Cuartetos Rassoumowsky* de Beethoven son obras maestras, que el *Canto gregoriano* es música modal primitiva, que el *Bolero* de Ravel es un ejemplo de ingenio instrumental, que la *Tetralogía* wagneriana es una colosal realización, que las *Sonatas* de Scarlatti revelan una audaz anticipación de la armonía cromática, que los *valses* de Federico Chopin son música romántica por excelencia, que las *Toccatas y fugas* para clave de Juan Sebastián Bach son realizadoras de la obra para el temperamento, y así sucesivamente; en cada caso extraemos una nota que expone su quintaesencia estética y con ello se formula en cierto modo el *desideratum* de la reflexión, pues en última instancia todo pensamiento anhela llegar a una fórmula conclusiva que

se enuncie sumariamente en un concepto, con objeto de cifrar en él la unidad característica de cada especie. Pero dicha unidad carecerá de fundamento si no le acompaña el examen detallado de sus elementos constitutivos, que deben referirse a la comunidad de recursos técnicos y a la funcionalidad estética que hemos hecho alusión, como base indispensable para realizar la estética musical.

Con tal motivo, es necesario indicar cuáles son los aspectos constituyentes de la música, mismos que designaremos con el nombre de *funciones musicales*, teniendo en cuenta el desempeño o función que cumplen, de acuerdo con los recursos que cada una posee. Dichas funciones provienen de sendas posibilidades de construcción, que a la vez derivan de la estructura orgánica musical y pueden reducirse a las siguientes, que son reconocidas en forma unánime por los teóricos y estéticos de la música: a - *Ritmo*; b - *Melodía*; c - *Polifonía*; d - *Armonía*; e - *Instrumentación;* f - *Forma.* Veremos lo que significa cada una.

El *ritmo* se basa en la posibilidad de construcción a base de elementos temporales que se designan como unidades de medida, presentadas en agrupaciones de estructura similar que obedecen a la unidad métrica determinante del ritmo. La función rítmica proviene de la duración que

tienen las notas y se realiza en las medidas que señala el compás, con otras subdivisiones internas en el mismo.

La *melodía* es una función musical que se origina en la posibilidad de combinar los sonidos a diferente altura, con intervalos y medidas que sean de tal naturaleza como para permitir la creación de la melodía. Si no existiera la posibilidad interválica tampoco habría la función melódica, pues ésta se funda directamente en aquélla. El carácter relevante de la melodía es la virtud de ser cantable y su función estética descansa en dicho carácter, presentándose como realización del canto.

La *armonía* proviene de la conjunta sonoridad de varias notas musicales y consiste en sobreponer varios sonidos en la escritura, de modo tal que su efecto sea lo más armónico posible, por lo cual recibe precisamente el nombre de armonía. Su objetivo primordial consistió inicialmente en la obtención de sonoridades agradables, pero ulteriormente trascendió esta acepción para extenderse a toda clase de sonoridades conjuntas, no sólo las de carácter eufónico o netamente armónico, sino también las de distorsión y cacofonía, como sucede en la música moderna.

La *polifonía* se produce cuando no se combinan notas aisladas, sino líneas musicales; cada una

de ellas recibe el nombre de *voz* y su combinación polifónica manifiesta la sonoridad simultánea de varias voces. Esta importantísima función del arte musical se funda en la posibilidad de ejecutar varias voces simultáneamente y su efecto es el juego polifónico que proporciona la presencia de varias voces independientes.

La *instrumentación* es la función que consiste en ejecutar la música con diversos instrumentos y el efecto correspondiente se apoya en el timbre que tienen los mismos, cada uno de los cuales adquiere un valor estético en razón directa de su sonoridad específica, con un carácter que le es inconfundible.

Por último, la *forma* es la función organizadora por excelencia y en virtud de ella se estructuran los demás elementos que participan en una obra, con miras a integrar la obra en cuanto tal. Constituye el coronamiento de los demás factores, al vincularlos unitariamente en la realización formal del plan integrativo de la composición.

Sobre estas bases generales puede avanzarse en el proyecto originario de la estética musical y abordar su problema a partir de la consideración formal de las diversas funciones que en ella participan. Sigamos el orden de su evolución natural, principiando por el más simple y primario, que

es al mismo tiempo el sustento de la estructura formal de la música, a saber: el ritmo.

En relación al ritmo hay que mencionar desde luego la prioridad que tiene como el primer elemento que apareció en la historia de la música. No hay duda que el germen inicial de dicho arte consistió en producir determinados sonidos al percutir objetos cualesquiera con intervalos regulares, en lo cual consiste la esencia del ritmo. Efectivamente, el ritmo musical puede ser definido como la audición de sonidos en tiempos regulares y su efecto estético radica en proporcionar la base para el desarrollo orgánico de la música; siendo un arte en el tiempo, tiene ella como eje básico de estructuración una medida temporal.

La evolución del sentido rítmico ha desembocado en la composición a base de medidas regulares que se llaman *compases*. El compás es la división primaria de la métrica musical y su aplicación proporciona la imagen de una estabilidad rítmica a base de compases iguales, sobre los cuales, puede engranarse la variedad de combinaciones a que dan lugar los elementos melódicos, armónicos y polifónicos que representan la diversidad musical, mientras que el ritmo proporciona la unidad. De ahí pues, su trascendental importancia.

El compás no es una simple unidad de medida,

ni tampoco la sola demarcación de un "espacio temporal"; representa una célula orgánica del orden dinámico que se agrupa de acuerdo con la señal indicada en el quebrado que sirve para connotarlo; el numerador de este quebrado expone el número de unidades que constituyen al compás, mientras el denominador indica la medida de cada una, tomando como referencia el valor partitivo en relación al compás principal de cuatro tiempos o "compasillo". Por ejemplo, un compás de 3/8 significa que consta de tres tiempos o unidades y que cada una de ellas vale un octavo de compasillo, o sean en total tres corcheas; si dice 4/4, el denominador está indicando negras, o sean cuartos de compasillo, y como quiera que éste tiene cuatro elementos, el resultado es la unidad.

Sin extendernos en esta consideración de orden técnico, hay que convenir en la base primaria del compás, consistente en la agrupación inicial de una célula rítmica cuya estructura se determina a partir del número de unidades que contiene. El efecto estético del compás, en lo que se refiere a su connotación radical, proviene de la tendencia espontánea a percibir el mayor equilibrio rítmico en compases de cuatro tiempos, lo cual no está desligado de la posición física en el encuadre, que produce el equilibrio mecánico. Así, el compás

de cuatro tiempos da la mejor impresión de cuadratura y ofrece la máxima sensación de equilibrio rítmico. El compás de tres tiempos es menos asentado, y da una impresión de ligereza que distingue a ciertos tiempos de danza, prototípicamente al vals. En cambio, el compás de dos tiempos es más corto y su repetición más frecuente, ofreciendo una imagen de marcha, que es el tiempo predilecto de dicho compás. Casi todas las medidas tienen una cifra como numerador del quebrado y, salvo los tres tiempos, los demás impares son de uso verdaderamente excepcional por la impresión descuadrada que suscitan; apenas unas cuantas obras se han escrito en compases de cinco, siete y nueve tiempos, siendo éste último una derivación del de tres. Un mayor número de unidades en el compás resulta hasta cierto punto inaplicable, porque el oído común no es capaz de percibir una sucesión rítmica en compases mayores de nueve tiempos.

La verdadera esencia estética del compás radica en una dinámica fundada a partir de la relación que se establece entre el primer tiempo, o sea el tiempo *fuerte*, y el último, que da la sensación *débil*; al primero corresponden características inherentes a la fortaleza, o sea el apoyo rítmico, la sensación de aplomo y la inflexión de respuesta, mientras el tiempo débil tiene cierta calidad de

anacrusa, que se antoja con un sentido provisional y actúa como pregunta. Recurriendo a la alegoría que numerosos autores han presentado para explicar la dinámica musical, el tiempo fuerte es netamente masculino, mientras el tiempo débil asume el papel de lo femenino.

La fuerza del primer tiempo se revela en el simple hecho de marcar con la mano el movimiento del compás; el instinto coincide al señalar el tiempo fuerte con un movimiento descendente, que tiene carácter firme, responsorial y masculino, mientras que el tiempo débil, o sea el último, es señalado en un movimiento ascendente, débil y con inflexión de pregunta.

Los tiempos intermedios son cero en el compás de dos, uno en el de tres, dos en el de cuatro y tres en el de cinco; asumen la función de términos medios o de enlace, que no son propiamente fuertes ni débiles, aunque de manera eventual pueden aceptar dicho carácter, como sucede en el caso de las síncopas, las anacrusas y otros cambios deliberados en la dinámica natural del compás.

El efecto estético del ritmo se consigue mediante la utilización de todos sus recursos, a partir de la medida que se elija para el desarrollo de una obra. Ya hemos indicado esquemáticamente cuál es el efecto rítmico que posee la medida del copás, y ahora sólo nos queda por agregar que

la mayor parte de las obras han sido concebidas con una medida uniforme, ya sea para toda la obra o sus partes principales (tiempos, movimientos), con lo cual se mantiene el efecto de uniformidad que proviene de dicha circunscripción. En nuestra época se ha intentado el empleo de medidas poco usuales y la utilización sucesiva de medidas diversas, efecto al cual designaremos como *heterorritmia* a diferencia de la *homorritmia* privativa en el resto de la música. Todavía más audaz resulta el empleo simultáneo de compases distintos, en los cuales estriba la *polirritmia*, que es de aplicación sumamente delicada por la dificultad que entraña el poder combinar medidas diferentes que, a pesar de ello, produzcan un efecto agradable.

La esperanza que se cifró en la heterorritmia y la polirritmia para sustituir a la tradicional homorritmia, ha debido declararse caduca, limitándose a recursos circunstanciales que se aplican para dar mayor riqueza a los efectos estéticos, pero de ningún modo pueden servir de base a la construcción íntegra del discurso musical.

Por más que en la actualidad la noción de música está ligada primordialmente a la melodía, no fue ella su primera manifestación, sino se produjo como resultado de una cierta madurez en el sentido musical, cuando el ritmo se había asentado

en su original forma percutoria. En la actualidad representa, sin duda, la esencia de la música, y cuando se piensa en ese arte la imaginación asocia inmediatamente una melodía, en vez de un ritmo aislado, como sucedió con las tribus primitivas. Este hecho permite concluir en forma elocuente que *musicalidad es melodía,* o lo que equivale, dicción cantable; es el *melos* que en tiempo de los griegos había aflorado bajo el canon de sus "armonías" que representan las primeras escalas.

Es interesante observar que, a pesar de la prioridad que tiene la melodía como determinante estético de la música, la mayor parte de los tratados se ocupan de las otras funciones musicales, y en orden de atención citaremos a la armonía, el contrapunto, la instrumentación y la forma. Sobre la melodía se dice bastante poco —demasiado poco, diríamos— en relación al significado que tiene como coeficiente netamente estético. En efecto, la melodía ocupa el vértice de la composición musical atendiendo a su facultad expresiva, pues ni la más compleja estructuración armónica, ni la dotación orquestal más abundante, ni la más habilidosa combinación polifónica, ni la más estructurada forma, tienen tanto poder emotivo como una sencilla melodía bien cantada, poniendo en ella todo el calor y la vehemencia

que caracterizan a la genuina expresión estética, aunque haya sido ejecutada por una sencilla viola madrigalista o una flauta pastoril.

Mas precisamente por su pristinidad espiritual, por lo recóndito de su virtud expresiva, resulta muy difícil centrar a la melodía en los dominios de la meditación estética, de igual forma que se antoja inverosímil transferir la divina elocuencia del *melos* a la estricta concepción del *logos*. ¿Cómo podría desentrañarse por medio de reglas el secreto para construir una melodía? ¿De qué manera podría sustituir a la inspiración el más documentado bagage de conocimientos académicos? No es posible, y la mayor parte de los tratadistas así lo han comprendido, explicando la carencia de obras que versan sobre la melodía, a diferencia de los muy numerosos que se refieren a la armonía, el contrapunto, etcétera.

A pesar de ello se han hecho algunos intentos por descifrar el arcano melódico, apuntando ciertas conclusiones que se pueden tomar como una indicación general del lineamiento que debe seguir la melodía, mas no como cánones prescriptivos de severa realización, tal como sucede con los otros factores de la música. Así se ha dicho, por ejemplo, que la buena melodía debe construirse con intervalos que se complementen mediante la sucesión de los pequeños y los grandes, pues una

buena melodía no estará concebida exclusivamente a base de distancias interválicas similares. Con el mismo sentido de complementación se ha expuesto el valor melódico de los intervalos ascendentes frente a los descendentes, teniendo los primeros la calidad de pregunta y el acento femenino, en tanto que a los segundos coresponde la respuesta con su inevitable acento masculino. De manera especial se perfila el intervalo de quinta descendente a la tónica como el más viril y decidido, mientras que su inversión, la cuarta ascendente a partir de la tónica, parece contener la más definida expresión de pregunta que es dable a los intervalos de la escala.

Observada con mayor amplitud, la melodía se convierte en una pequeña forma comparable al *Lied*, o sea una pequeña canción que posee autonomía estética suficiente para presentarse con un perfil propio, como un pequeño desarrollo que consta de las tres partes inherentes a la estructura melódica, a saber: la exposición del tema, su desarrollo y la conclusión. El examen de esta forma revela que la sensación de equilibrio melódico depende en gran medida del encuadre rítmico a base de cierto número de compases, y cuando está bien realizado recibe el nombre de *periodo musical*. Es prototípico el periodo que lleva como signo el número 4, concebido en com-

pases de 4/4, o sean cuatro compases de cuatro cuartos cada uno. En efecto, al desenvolver una melodía sobre este molde métrico se capta inmediatamente la estabilidad que produce y su duración respecto al contenido melódico.

Pero estas y otras consideraciones representan el esfuerzo de los teóricos y estéticos para hurgar en el arcano melódico y presentarlo en forma prescriptiva, como se hace con las reglas de la armonía, el contrapunto, la instrumentación y la forma, que pueden seguirse al pie de la letra para obtener un resultado cuya corrección garantiza un valor estético y acústico, mientras que una melodía facturada conforme a un sistema de reglas, no podrá realizar jamás la prístina misión que le está encomendada, o sea la de conmover profundamente a la sensibilidad, por más amplio y estricto que fuere dicho sistema.

En cuanto a la armonía, sabemos que se ha tenido casi siempre como la más importante de las funciones musicales, y en apoyo de esta predilección hay que mencionar el papel que desempeña como estructura vertical de la música, con la formación de acordes que dan el ambiente estético de una obra mediante la simultánea audición de varios sonidos. El valor estético de un acorde se produce con la simple audición a base de la *eufonía* o *cacofonía* que producen los sonidos en

su relación mutua. No existe un valor armónico para las notas aisladas, que precisamente por serlo se encuentran a espaldas de la armonía propiamente dicha; su carácter eufónico o cacofónico proviene de la combinación con otros sonidos, revistiendo cierta familiaridad en el caso de la eufonía y cierta heterogeneidad tratándose de la cacofonía.

Así tenemos que la belleza armónica de la música se origina en las relaciones de similitud o disimilitud de los sonidos, fenómeno que se ha estudiado en uno de los capítulos más importantes de la estética, la teoría y la ciencia musical, a saber: el maravilloso fenómeno de la armonía natural. De acuerdo con esta doctrina, los sonidos tienen mayor homogeneidad mientras mayor sea su proximidad con respecto al sonido fundamental que genera la gama de los armónicos; este principio se comprueba en el hecho desconcertante de que al sobreponer los sonidos generados por la armonía natural se produce primeramente el acorde mayor de quinta, recorriendo en orden decreciente de armonía las diferentes notas de la escala. Queda como la más alejada (armónico 15) el séptimo grado o nota sensible, que evidentemente es la menos armónica de todos los elementos de la escala diatónica.

Los procedimientos de armonización tienen sus leyes propias que obedecen al carácter ambiental de la sonoridad, así como al cambio de un ambiente a otro por medio de la sucesión de acordes enlazados conforme a las reglas que privan en la armonía y cuya tendencia clásica consiste en evitar las sonoridades duras e indeseables en el paso de un acorde a otro. La buena conducción de las voces que prescribe la armonía tradicional para obtener el efecto más hermoso, debe evitar quintas y octavas paralelas y ocultas, procurar que el bajo marche en movimiento contrario con respecto al soprano, que el grave no tenga intervalos demasiado grandes, etcétera; todo ello, para mantener una atmósfera uniforme dentro del cariz eufónico que preconiza la armonía tradicional.

Sin embargo, este sistema no representa ni agota todas las posibilidades de armonización, sino queda circunscrito a los requerimientos de una atmósfera modélica de acuerdo con el criterio de lo meramente agradable que impera en el sentido común estético. Dicho sistema corresponde a la plástica o a la literatura del clasicismo, que están fundadas en la tendencia congénita hacia lo espontáneamente placentero a través de la homogeneidad y el equilibrio de sus elementos.

Pero la inevitable tendencia a la variedad, así como el agotamiento de la armonía tradicional, ha

compulsado a la búsqueda de nuevos efectos, innovando la armonía disonante, tanto natural como artificial, para llegar francamente a las sonoridades distorsionadas que antaño parecían una completa aberración, pero que hoy día han acostumbrado al gusto de muchas gentes para disfrutar su rara "armonía". A partir de la ruptura con el diatonismo por medio de la escala cromática, se abandonó definitivamente la creencia en lo indefectible de la armonía clásica, y en la actualidad se procede con mayor ductilidad, ensanchando el horizonte de las posibilidades armónicas hasta el límite insospechado de la atonalidad, la politonalidad, la microtonalidad y la dodecafonía, con una serie de sistemas que se presentan hasta ahora en calidad de experimentos y cuyo efecto se encuentra todavía en el plano de lo hipotético.

Ante esta variedad de posibilidades, la estética musical debe aquilatar la función de cada sistema en razón directa de su efecto auditivo, por la forma conjunta de los sonidos que agrupa y se traducen en una atmósfera tonal que ha sido comparada con las manchas cromáticas de la pintura. La conclusión estética obtenida a través de la armonía es que no existe ningún sistema definitivo para que se le pueda tomar como predominante sobre los demás; el sistema de la armonía clásica tiene un rendimiento específico de acuerdo con

el gusto espontáneo, pero más allá de él existen otros sistemas que producen su propio efecto y obtienen el correspondiente valor estético.

En el orden cronológico de su evolución, el tercero de los grandes factores que hicieron su aparición en la historia de la música es el *polifónico*. Hoy día tiene grandes proyecciones en la estructura estética, pero inicialmente surgió como una sencilla variación del canto homófono que, teniendo sus voces acopladas al unísono —o a una diferencia de octava— permitió algún cambio en la ornamentación, cambio que pudo ser en un principio insensible, tal vez constituido por alguna nota de paso, y que en su desarrollo convirtióse en toda una ciencia combinatoria de voces, en la pródiga polifonía del *ars componendi* que fue favorita de los maestros flamencos e imperó en la música del estilo gótico y barroco, hasta mediados del siglo XVIII.

La polifonía es, en sentido estricto, la combinación de voces independientes bajo una serie de reglas que tienden a obtener mayor fluidez y óptima sonoridad de la conjunción vocal; esta acepción ha privado en las formas propiamente polifónicas, como son el canon, la secuencia y la fuga.

Pero en un sentido más amplio, la polifonía se manifiesta como la posibilidad general de com-

binar voces armónicas, no necesariamente con la independencia que tienen en el contrapunto, sino atendiendo a los principios de la armonía y la instrumentación, cuya meta es semejante a la anterior, o sea lograr la mayor robustez y belleza de las sonoridades.

El efecto estético de la polifonía en su primera acepción, o sea la que corresponde al contrapunto clásico del estilo gótico, tiene actualmente un alcance bastante limitado, casi siempre circunscrito a un toque de ornamentación para determinados pasajes en los que se quiere dar el efecto de polifonía antigua. Motivo de esta delimitación es el carácter acendradamente local que tiene el contrapunto clásico, afirmando a tal extremo que es imposible en la actualidad hacer una obra a base de dicho procedimiento sin que resultara una burda copia del gótico y del barroco. De ahí que haya sido el más circunscripto de todos los recursos que figuran en la composición musical.

Sus posibilidades tradicionales han casi desaparecido del uso corriente; la mayor parte de ellas por extravagantes e infecundas, como es el caso de los famosos contrapuntos al espejo, al cangrejo, en círculo, etcétera, que durante cierta época apasionaron a los maestros de la *schola cantorum*. En la actualidad, apenas si se utiliza un poco la fuga, en ocasiones limitadas —tal vez para dar énfasis

al final de una obra— y no propiamente como medio polifónico sino como forma musical. La fuga es un recurso muy apropiado para rubricar una composición de la cual se hayan hecho desarrollos anteriores, y permite el lucimiento virtuosístico de la orquesta mediante un juego que sincroniza simultáneamente a la polifonía, la armonía y la forma. Podemos afirmar que de todo el voluminoso bagaje de recursos polifónicos tradicionales, la fuga es el único que conserva carta ciudadana, siempre y cuando esté acorde con el progreso experimentado en los otros coeficientes de la música.

Los factores que hemos considerado hasta ahora son, por así decirlo, de orden interno, en tanto que representan la organización neta de la música. Pero ésta se expresa por medio de sonidos que provienen siempre de algún instrumento; de ahí la importancia que tiene la *instrumentación* para la teoría y estética de la música. Los instrumentos no son únicamente el medio externo de expresión, sino posee cada uno un valor estético que se origina en el timbre y sus recursos naturales. Esto significa que, con independencia del contenido que encierra la composición, el sonido en cuanto tal posee un valor propio que se origina en la hermosura tímbrica, en el carácter y los recursos propios de cada instrumento.

En efecto, baste comparar el sonido del piano con el del violín, la trompeta o los timbales, para percatarse que su efecto es completamente distinto; en cada caso los instrumentos podrán tocar una misma nota, y sin embargo, la sonoridad será diferente para cada uno. Por ello hay que considerar a la instrumentación no sólo como un factor formal y material, sino también como un sensible coeficiente estético de la música.

De ahí que los instrumentos no sean meros vehículos de emisión física, sino también medios de expresión estética, desde el momento que cada uno produce una imagen tímbrica acompañada en la audición, del correspondiente efecto de agrado. Se supone que todos los instrumentos tienen un sonido placentero, y precisamente por ello se les ha reconocido como instrumentos musicales. Su efecto acústico se ha configurado a través de los siglos; en un principio no había instrumentos propiamente dichos, sino objetos que producían el sonido embrionario de las cuerdas, las percusiones y las cañas. A partir de ellos se integró la que es hoy una gran familia de instrumentos científicamente construidos, atendiendo siempre a la hermosura de su timbre y la belleza de las inflexiones que puedan producir por medio de sus abundantes recursos.

Pero no es solamente una diferencia de timbre y sonoridad lo que distingue a los instrumentos, sino también la *expresividad,* que es el criterio estético del sonido musical. En efecto, el timbre de un fagot —por ejemplo— posee un matiz perfectamente definido, diríamos, de una pretendida severidad no carente de cierto humor; el corno —para seguir con otro ejemplo— tiene una resonancia evocadora que lo hace idóneo para expresiones nostálgicas, como una especie de eco que parece provenir de la lejanía, que así se empleaban antiguamente los cuernos de caza para establecer comunicación a gran distancia. El oboe despierta una sensación de alegre jugueteo con su timbre un tanto nasal que se acentúa en el instrumento grave de la familia, o sea el corno inglés. La flauta sugiere una imagen pastoril, saturada por una sugerente poesía que hace contacto con la naturaleza; no en balde es el instrumento clásico de los pastores y enmarca a la campiña en un ambiente de prístina rusticidad. El clarinete, con su amplio registro y su abundante gama de timbres, se presta a expresiones diversas, desde el sonido chillante de su registro agudo o "clarino", hasta la severidad del grave o "chalumeau"; es posiblemente el instrumento más versátil de los alientos y por ello desempeña en las bandas el papel que tienen los violines en la orquesta. Y

qué decir de la tuba, contrabajo de los vientos, que casi no puede tomársele en serio, con su expresión jocosa, casi grotesca.

También los instrumentos de cuerda tienen su propia sonoridad, pero creemos es menos característica, o si se prefiere, más abundante en cuanto a posibilidades. El violín es capaz de producir una gama de timbres que van desde la vibración normal de la cuerda hasta efectos que parecen de aliento, incluyendo las sonoridades de órgano que dejan oír los mejores y más acoplados cuartetos. Por medio de sus numerosos golpes de arco y aprovechando la cambiante presión de las arcadas variando la zona de acción en el arco, esta gama tímbrica se acentúa considerablemente, aunque en un sentido distinto del que se encuentra en la familia de los alientos. Las cuerdas decrecen en expresividad a medida que desciende la afinación del instrumento, de suerte que la viola tiene menos recursos que el violín; el violoncello debería ser menos rico en posibilidades que la viola, pero está auxiliado por su gran caja de resonancia. Por último, el contrabajo es el instrumento de menores recursos en la cuerda, y se le utiliza casi siempre para llevar el bajo armónico, robusteciendo la sonoridad de la orquesta; apenas en el jazz ha encontrado un mayor oprovechamiento con los consumados virtuosos que hacen gala de

agilidad en el constante *pizzicatto* que se emplea en dicho género.

Mencionemos también a la familia de las percusiones, que figuran escasamente en la orquesta clásica, limitada prácticamente a los timbales; la sobriedad y fuerza de sonido les ha otorgado plena aceptación en la orquesta del clasismo, pero en la sinfónica moderna el número de percusiones que se utilizan es considerablemente mayor que en las dos familias precedentes, y así tenemos que un gran número de obras han incluido diversas clases de tambores, panderos, marimbas, campanólogos, etcétera, así como diversos instrumentos regionales que tienen un origen folklórico; el piano es utilizado también como percusión en la sinfónica.

Hagamos, por último, una observación en torno a la orquesta, que también posee sus propias características de acuerdo con la cantidad y especie de instrumentos que la constituyen. Atendiendo al calificativo de color que se confiere al timbre instrumental, diremos que los instrumentos aislados son como los colores individuales que emplea el pintor, y la composición de la orquesta es la paleta de que dispone para hacer sus obras. La técnica de instrumentación es el concepto estético en materia instrumental, coordinando la acción de los instrumentos aislados en aras de la unidad

determinada por el ambiente orquestal. De este modo, la forma y técnica de instrumentación define el ambiente cromático de la orquesta y en ella se vierten las normas de estilo que encuentran su manifestación acústica en la gama orquestal. Empero, no es posible efectuar un análisis ni llevar a la práctica su teoría sin tener previamente resuelta la utilización de los instrumentos aislados; de ahí que la doctrina instrumental preceda a la orquestal, en ese importante capítulo de la teoría y estética de la música.

El último de los coeficientes musicales que han de ocuparnos en este breve ensayo es la *forma,* o sea la estructuración que adquieren los elementos en la obra misma, de acuerdo con la idea general que los promueve. La necesidad de la forma surge originalmente como la disposición de una multiplicidad determinada de elementos dinámicos, no importa qué tan pequeña o abundante sea, pero multiplicidad al fin, por lo que se revela inicialmente como la unidad indispensable para configurar los materiales de la música. Existe una forma mínima representada por el enlace de dos notas en un acorde o intervalo, o bien por la percusión rítmica; extremando el caso, por la duración e intensidad con que se produce un sonido. Estos rudimentos formales se engranan en número incalculable, y a partir

de ellos se constituye la más grandiosa forma que reviste una sinfonía, un concierto o una cantata.

En las obras de este género se contiene la forma propiamente dicha, que admite una caracterización específica de acuerdo con el tipo de inflexiones formales que se producen para la organización de una obra y que poseen un peculiar valor expresivo. A ellos nos referiremos con toda la brevedad del caso, partiendo del concepto expuesto que considera a la forma como sistema de organización en la música.

La más sencilla y en cierto modo la más clásica, es la llamada forma de *lied* o de canción, que se desenvuelve bajo el esquema *A-B-A*, indicando la exposición de un tema al cual sucede un tema distinto o *contratema*, para dar paso a la *reexposición* del tema inicial. Tan sencilla fórmula refleja un principio estético universal, como es el de la unidad en la variedad, y recíprocamente; la unidad está representada por la doble exposición del tema *A* que enmarca —por así decirlo— al tema *B;* este último produce la variedad temática, o sea la inclusión de un elemento distinto al que sirve inicialmente como propuesta. El efecto psicológico de esa forma radica en una presentación casi siempre melódica, que constituye el tema de la canción; al suceder el contra-

tema se produce un efecto de agradable variedad que enriquece la exposición, para llegar a la repetición del tema inicial y caer finalmente en un punto conclusivo que da la sensación de reposo estético.

A esta forma se incorporan otros elementos, principalmente nuevos contratemas, manteniendo la parte inicial en cuyo caso se produce la forma de rondó: *A-B-A-C-A-D-A*. También suele preceder una *introducción* en la cual se presenta el ambiente armónico de la canción, y al mismo tiempo sirve al cantante para afinarse con el instrumento que lo acompaña; en el interior de la obra se incorporan diversos elementos de enlace llamados *puentes*, que sirven para suavizar el tránsito de un pasaje a otro. Por último, el final de la obra suele consistir en una *coda* que realiza la cadencia armónica y al mismo tiempo ofrece una clausura temática cuyo efecto clásico es la sensación de reposo. Para ello deben existir elementos comunes al principio y fin de la obra; por regla general son los acordes tonales de la composición, principalmente el acorde tónico o de primer grado, que produce la máxima sensación de equilibrio armónico y melódico.

De esta suerte, la forma de *lied* o sonata, base y origen de todas las formas musicales, da la impresión de un viaje que parte de un sitio deter-

minado para disfrutar de un panorama estético y retorna al punto de partida, dando el efecto de un ciclo melódico que realiza la idea configurativa de la forma.

Esta misma forma de *lied* se encuentra con mayor amplitud en la llamada *sonata,* donde las partes *A-B-A* están representadas por desarrollos mayores, que de hecho son agregaciones múltiples del mismo esquema original. El análisis de la forma exhibe los elementos agrupados a base del esquema formal *A-B-A,* que a la vez constituye el punto de partida para nuevas integraciones, con base en el mismo desarrollo. Así pues, la forma del *lied* es también la *sonata* y en su variedad instrumental, la de *tríos, cuartetos, quintetos,* etcétera, hasta llegar a la moderna *sinfonía,* que en el aspecto formal clásico no es más que una sonata para orquesta.

Lo que interesa señalar, en todo caso, es el principio recurrente que impera en dicha forma, a partir del germen inicial contenido en la célula mínima que se da en el ciclo primario donde se presenta un tema, al cual le sucede un contratema para regresar nuevamente al tema inicial. En tan sencillo principio se desenvuelve la idea medular de esta importante forma.

Además de la sonata, que es la forma cíclica por excelencia, existen otras a las que llamaremos

formas lineales, y están constituidas por desarrollos con un sentido más abierto. Dichas formas están liberadas de la necesaria recurrencia de la sonata, pero a cambio de ello deben aceptar algún compromiso formal para presentarse como estructura característica. Es el caso, por ejemplo, del *poema musical* que en ejecución de orquesta recibe el nombre de *poema sinfónico*; su esencia es principalmente una línea melódica, y tiende a relatar algún episodio real o ficticio que admite en calidad de argumento para imprimir una forma lírica —esto es, poética— donde los valores musicales se asocian directamente a los literarios. El poema sinfónico es la forma libre cuya sujeción no depende de cánones estructurales, sino de un motivo extramusical como es el argumento incluido. De ahí la necesidad de relacionar a la forma musical con el contenido literario.

La secuencia lineal, sin el compromiso de seguir un determinado argumento, puede manifestarse a través de diversas formas, como por ejemplo, las *Variaciones*, que producen el efecto de recurrencia mediante la proposición de un tema inicial que debe ser posteriormente sugerido en las variaciones del propio tema. El principio fundamental de la variación consiste en establecer dichos desarrollos de manera que evoquen ciertos elementos del tema original, incorporando otros

que den el deseado carácter de variación. Esta forma se presta idóneamente al lucimiento del compositor; requiere el dominio de los cánones técnicos para desenvolverse con la máxima libertad dentro de la sujeción a los elementos que se conservan del tema dado. Otra forma lineal se encuentra en la *Rapsodia,* consistente en una agregación un tanto informal de motivos melódicos, casi siempre de origen folklórico, en los que se contiene un deseo recreativo; son temas que permanecen deliberadamente sin un mayor desarrollo, quedando la rapsodia en calidad de un atractivo muestrario de temas y canciones.

Como formas menores se presentan un gran número de pequeñas piezas que se denominan *preludio, balada, nocturno, berceuse, romanza,* y varias otras que no indican una estructura formal, sino un ambiente estético; esta clase de piezas se encuentran difundidas, más que nada, como un nombre que atiende a cierto ambiente original, pero sin obligar a una forma determinada. Otro tanto sucede con las piezas de danza, como *mazurkas, polonesas, pavanas, gallardas,* etcétera, que exponen un sentido plástico y coreográfico; es música sin compromiso formal que se sujeta a los caracteres melódicos y rítmicos en ella establecidos, sin constreñirse a ninguna otra circunstancia de realización. Por otra parte, se tie-

nen las que llamaremos *formas instrumentales* y se manifiestan en el nombre producido por la dotación instrumental; es el caso de las *sonatas, tríos, cuartetos,* etcétera, hasta *sinfonías,* que se basan en una misma forma y dependen del número de instrumentos que las ejecutan. Lo propio sucede con piezas como la *misa,* el *réquiem,* la *cantata,* etcétera, cuya denominación no es estrictamente formal, sino instrumental y temática. Tal vez convenga señalar, por último, el caso de la *obertura,* que inicialmente era un pequeño anticipo orquestal de los temas que aparecen en una ópera, y aunque así estén compuestas la mayor parte de las oberturas, se le ha convertido en una forma libre para la cual bastará la ejecución instrumental, su duración más o menos breve y la informalidad en su desarrollo.

Observamos pues, que el coeficiente formal de la música es bastante reducido; la forma predominante ha sido la *sonata,* en la cual se encuentran una serie de libertades que en gran parte compensan el compromiso de la estructura formal. El resto de los nombres que titulan a las obras se justifican por razones de orden melódico, armónico, polifónico, rítmico e instrumental, en los que se contiene la verdadera forma de la música. Ello explica el desdén con que han visto algunos compositores —consciente o inconscien-

temente— cualquier obligación de sujetarse a una forma determinada, mientras que el respeto a las reglas técnicas es para cualquier músico serio un requisito indispensable en la verdadera forma musical.

Las anteriores reflexiones han tenido por objeto presentar a vuelapluma los principales elementos que participan en la composición, con objeto de mostrar su razón de ser, relacionando su configuración técnica con la motivación estética. Dicho procedimiento obedece a un principio que consideramos insubstituible, a saber: la funcionalidad que se establece entre la forma y el contenido del arte, aquélla como la conjunción de los diversos factores que la constituyen y ésta como la suma de motivos estéticos que promueve la composición. Funcionalidad tal es indispensable para captar la esencia del arte, en el sentido que tiene como estructura técnica y estética, orillando a la inexorable relación por cuya virtud las formas técnicas deben obedecer a motivos estéticos y las motivaciones estéticas deben traducirse en formas técnicas. La filosofía del arte debe acudir a esta doble relación, pues sin el primer sentido, que va de lo técnico a lo estético, las formas se convierten en recipientes vacíos de contenido, en tanto que sin el segundo, de lo estético a lo téc-

nico, el contenido quedaría sin un recipiente donde proyectarse.

La verdadera estética musical ha de constituirse a partir de los principios más sólidos de la técnica, y su desarrollo consistirá en revelar cuál es el valor expresivo de los recursos que la constituyen. Pero una mayor exposición de este asunto rebasaría el límite que nos propusimos dar a nuestro ensayo y que en este momento llega a su fin.





LA TEORÍA DE LA MÚSICA

Por regla general, el estudio de la música va asociado a la idea que se trata exclusivamente de ejecutar un instrumento, de suerte que preguntar a alguien si ha estudiado música es tanto como preguntarle si ha estudiado algún instrumento. Ciertamente, la música es un arte que se destina a ser tocado y oído, pero al poner la atención en los instrumentos suele olvidarse que también existe la composición, que en ella se encuentra el aspecto propiamente creativo del arte musical y que el fenómeno donde se produce presenta una gran cantidad de aspectos que lo hacen sumamente complejo, obligando a varias ciencias a ocuparse de él, con un estudio explicativo que reviste un papel teórico y poco tiene que ver con la ejecución musical. Se trata, en este caso, de un conocimiento en el cual se disponen científicamente los hechos que el ejecutante instrumental dispone en forma intuitiva a través de una operación mecánica que se traduce en digitaciones

y movimientos físicos diversos; para captar con fidelidad la esencia de la música hay que remitirse simultáneamente a ambos aspectos, el teórico y el práctico, el de explicación que representa a la racionalidad, y el de ejecución, que concierne a la intuitividad; este es símbolo del trabajo manual, y aquél, del trabajo intelectual.

Esta consideración se reviste de singular importancia al observar la naturaleza de la música como arte y como profesión, lo cual sucede pocas veces debido a que se le tiene como si fuera una actividad mecánica en la que aparentemente la reflexión y las virturdes del espíritu tendrían bastante poco que ver. Un prejuicio como éste ha arraigado especialmente en nuestro medio, teniendo una incalculable y nociva repercusión para la realidad artística y social de la música, que no puede estar al margen de las preocupaciones culturales básicas, pero al soslayarse la reducen a una simple ejecución técnica y la convierten en habilidad mecánica; los músicos dejan de ser artistas y quedan en calidad de artesanos, cuya mayor virtud sería la habilidad para ejecutar los instrumentos, ayunos de toda la amplia preparación que requieren dentro de la música misma, pues el acto de pulsar un arco o percutir un teclado, conlleva un mundo de cuestiones técnicas

y estéticas que son de primera importancia en el entendimiento del arte mismo.

Para superar esta deficiencia hay que hacer un llamado en pro del estudio teórico de la música, que incluya en términos generales a cualquier conocimiento que pueda referirse a ella, y propiamente a la llamada *teoría musical*, que constituye a nuestro modo de ver una síntesis del saber técnico y académico de la música. Con tal motivo, diremos algunas palabras sobre el problema, tratando de elucidar cuál es el sentido y valor de la teoría musical.

La llamada *teoría de la música* ha sido una materia poco precisa en sus desarrollos, aunque su nombre se justifica plenamente, pues teoría equivale a explicación racional y la música debe tener dicha explicación; pero su papel no se ha comprendido en todo su gran alcance y en torno a ella han circulado numerosos prejuicios que seguramente no son ajenos al sentido original del concepto; *teoría*, en la acepción griega, equivale a conocimiento explicativo. Es frecuente que a los músicos ejecutantes lo único que interesa es dominar su instrumento, y como la ejecución es una actividad mecánica, de ahí suele concluirse que cualquier otro conocimiento está de sobra y cuando mucho será una especie de complemento para la profesión o adorno en la cultura personal.

Sin embargo, la realidad tiene otro aspecto que suele soslayarse con grave detrimento de la personalidad y la sensibilidad del artista, asimismo de su cultura, sus conceptos musicales y la forma de interpretar el repertorio. A partir del momento en el cual el ejecutante se percata que debe ser un artista y no un simple tocador artesanal, está involucrando el problema de la interpretación, que a la vez se relaciona con el conocimiento del arte, admitiendo como base a la teoría misma. La conversión del artesano en artista, de la ejecución en interpretación, recorre un camino que depende del conocimiento en torno al arte, y no se trata de una posesión o carencia absoluta de dicho conocimiento, sino de la adquisición gradual del mismo, a través de diferentes niveles del saber que a la vez arrojan la esencia del arte y develan el arcano secreto de la belleza. De ahí que para llegar a la verdadera consagración artística, el conocimiento teórico de la música sea tan necesario como la facultad de ejecución, y en cierto modo aun más, pues cuando se tiene un buen criterio estético es posible formar una técnica superior depurando los defectos primarios en función de mayor riqueza interpretativa, mientras un cúmulo de facultades físicas que no van aparejadas a la respectiva orientación estética, suelen caer en exageraciones y deformaciones que

violentan el buen gusto y el sentido mismo del arte.

Por todo ello, el aprendizaje de la teoría musical, en paralelo al de los instrumentos, es el aspecto complementario para la formación del músico, cuya preocupación se limita generalmente a ser un buen ejecutante, pensando que la técnica depende exclusivamente de la intensidad con que se domine la mecánica del instrumento; el reverso de la medalla es que rara vez piensa en su formación cultural, ni siquiera dentro de la música misma, cuya problemática ignora en la mayoría de sus dimensiones, limitándose al *A B C* de la lectura que suele impartirse en la enseñanza del solfeo y que recibe de manera elemental el calificativo de "teoría de la música". Para combatir esta perniciosa limitación es necesario insistir en que la teoría constituye la parte explicativa del fenómeno artístico que, por ser de origen y naturaleza intuitiva, resulta difícil de explicar racionalmente, quedando su prístina esencia al margen de toda consideración racional. Empero, las formas culturales se intercomunican de parecida manera a como sucede con las facultades espirituales, y por ello la práctica del arte debe ir aparejada a su explicación, de suerte que la agudeza del espíritu analítico supone una sensibilidad que depende básicamente de la intuición, y ésta

aumentará su potencial intuitivo mientras más sólida sea la base que ampare su orientación estética. Por todo ello consideramos que el estudio de la teoría musical es para el ejecutante tan necesario como la práctica de su instrumento, y para otros profesionales, como el compositor, el pedagogo y el investigador, el conocer a fondo la teoría resulta mucho más importante.

La justificación del aprendizaje teórico, así como en términos mas amplios, la posesión de un conocimiento para el arte, se comprende en razón directa de la necesidad que asiste a todo juicio, consistente de saber cuál es su valor y sentido, examinando por una parte el contexto que alberga como fuente doctrinaria, y por la otra, el cúmulo de relaciones que establecen con disciplinas y actividades afines a la música: el primer aspecto se encuentra mejor cuidado —o si se prefiere menos descuidado— porque supone la enseñanza de una gramática musical indispensable para leer correctamente; aún el más inaprensivo artesano de los instrumentos aceptará la necesidad de conocer las bases de la ejecución musical.

Empero, el segundo aspecto está casi olvidado, pues cuando se obtiene un nivel apreciable en la ejecución de los instrumentos, se olvida penetrar en el trasfondo estético que subyace bajo la forma aparente de las obras, como hálito de inefable es-

piritualidad que expone los arcanos recónditos del arte musical. La consecuencia no tarda en aparecer como una hipertrofia de la técnica instrumental, tendiendo siempre a la uniformación de los sistemas didácticos, con la consiguiente monotonía en la personalidad de los ejecutantes. De ahí que el número de genuinos artistas sea incomparablemente menor al de personas capacitadas para la ejecución de un instrumento, puesto que muy rara vez ahóndase en los niveles más profundos de la creación, donde el saber de la "teoría gramatical de la música" se vincula a un conjunto de disciplinas que exponen de consuno el fondo estético de la creación artística, según el estilo y la escuela que prohíjan la creación, de acuerdo también con el sentido de las obras mismas, incluyendo el reducto de su actividad al cual llega la mirada inquisitiva de la reflexión teorética, entendida *lato sensu* como todo conocimiento capaz de ser formulado y comprendido objetivamente.

El principal defecto didáctico estriba en que las fronteras de la teoría se han delimitado con imprecisión, fundiendo su temática con otras disciplinas y omitiendo algunas cuestiones que le pertenecen por esencia; ello se debe, por una parte, a que no se mide al alcance de la teoría frente las ciencias de la música, y por la otra, a la carencia de un criterio pedagógico que dis-

ponga ordenadamente los capítulos de la materia, en forma tal que sean expuestos como un sistema según el grado de complejidad que ostentan, apareciendo primero los más elementales y ulteriormente los más complejos. Así debe producirse el ordenamiento que es básico para una correcta exposición de los diversos capítulos que constituyen la teoría musical. Es necesario insistir en el carácter teorético y sistemático de la música, pues por regla general se le ha querido reducir a una disposición pragmática que serviría en todo caso para el aprendizaje del alfabeto e hilvanar ordenadamente sus elementos, en vez de revelar la estructura interna del arte como un organismo al servicio de las ideas del compositor. Para aclarar la diferencia que existe entre ambos sistemas diremos que el primero y más usual corresponde *mutatis mutandis* a la enseñanza del abecedario, como sucede con los párvulos que están aprendiendo a leer y escribir; en cambio, el segundo es como el análisis gramatical del lenguaje y tiende a poner de relieve las diversas funciones que lo constituyen, la forma como se organizan y la calidad semántica que desempeñan en el idioma. Naturalmente, el primero imperará en todos los casos donde se quiera únicamente enseñar la lectura musical, pero el segundo entrará en juego cuando se trate de entender el fenómeno de la

música y penetrar en su valor estético, que es su radical esencia como arte.

El destino último de la actividad artística va pareja al propósito que se persigue en toda proyección espiritual, a saber: expresar lo inefable humano por medio de los elementos materiales que se disponen. Dicha expresión realiza el milagro de convertir a la recóndita interioridad del espíritu en la forma externa y aparente que adquieren las obras, por virtud de su objetivación en la materia.

Aunque esta observación parece un tanto alejada del alcance habitual de la teoría, es necesario señalar que su alcance no queda circunscrito al ordenamiento gramatical de la lectura, sino es únicamente el primer paso de una penetración en el mundo sustentante del simbolismo que entraña toda obra de arte por virtud de su origen espiritual; que su forma aparente haya sido forjada en virtud de una concepción estética se funda en el poder semiótico de la materia para exteriorizar la intimidad del espíritu. Por ello, la teoría se ampara en la relación de carácter simbólico que establecen los elementos materiales con respecto a la forma producida y el contenido que se ha querido expresar. Todos ellos concurren a un mismo requerimiento que depende de conocer la facultad expresiva que justifica a las formas ar-

tísticas, en cuya significación radica el valor y la expresividad del arte.

Ahora bien, esta suerte de conocimientos ocupan dos grandes campos; uno se refiere a sus diversos aspectos como un fenómeno natural y el otro concierne a la estructura orgánica, que corresponde propiamente a la teoría de la música; ambas especies son necesarias para una cabal intelección del problema, pero desde luego la teoría propiamente dicha abarca el interés más directo para la música. A ella nos referiremos en este ensayo, pero como un antecedente epistémico es necesario señalar cuáles son los aspectos básicos del fenómeno musical, indicando la importancia que revisten para el conocimiento del núcleo artístico. La relación entre el aporte ofrecido por las ciencias que se conectan en forma periférica con la música, sin llegar al referido núcleo, tiene sin embargo, una relación netamente musical cuyo denominador común se manifiesta en la teoría; dicha relación ha sido casi siempre ignorada y en ella se manifiesta la más amplia perspectiva para llegar a la comprensión dinámica de la música, principalmente en el aspecto teórico que nos ocupa. Así pues, veamos cuáles son los principales factores que determinan al fenómeno musical, sin representar su esencia cons-

titutiva como arte, pero influyendo en la correlativa estructuración formal.

El primero y más importante es la naturaleza física del sonido, que concierne a la acústica y arroja luces de gran valor al saber teórico de la música, pues gran parte de las fórmulas armónicas provienen de ciertas relaciones acústicas que se manifiestan en la vibración de los cuerpos. Ahí está, por ejemplo, la principal relación de las sonoridades musicales que consiste en el intervalo de octava, representada matemáticamente por el quebrado más simple 2/1. Continuando en el estudio de las relaciones matemáticas frente a las sonoridades acústicas, se comprueba que mientras la expresión matemática es menos simple, disminuye la eufonía del intervalo correspondiente, lo cual se explica por la proximidad de los primeros armónicos, que son al mismo tiempo los más consonantes, en tanto que los posteriores van disminuyendo su consonancia para convertirse en sonoridades duras. Los grados de la escala diatónica están sujetos a dicha secuencia, partiendo de la sonoridad primaria de la octava, hasta llegar al séptimo grado de nuestro diatonismo, que dista únicamente un semitono de la octava, y el efecto de inestabilidad la ha convertido en nota de paso hacia el restablecimiento del equilibrio en la octava.

Pitágoras observó este hecho y llegó a la conclusión que la armonía musical es un resultado de la armonía natural, que se manifiesta en los fenómenos acústicos y constituye una de las múltiples expresiones de la superior armonía que priva en la naturaleza. Por más que su teoría ha sido la más difundida, otros ensayos se han efectuado para relacionar a la armonía musical con la armonía física y matemática que nos explica la producción del sonido, de acuerdo con la convincente relación que se establece entre dichos coeficientes. A tal punto se ha dilatado esa teoría que en repetidas ocasiones sugirió inclusive principios de orden metafísico, lindando con lo místico, y cuyo dictamen nos diría que la relación eufónica de las sonoridades se coliga a la relación originaria de la armonía natural. Es lógico pensar que un principio como éste haya adquirido gran influencia en el campo de la teoría y estética de la música. Otro aspecto directamente relacionado con el arte musical es el histórico; de él dependen nada menos que las características de estilo, definidas según la época a que corresponde una composición, el autor y la escuela en que está ubicado. La correcta valoración de una obra partirá necesariamente de la realidad histórica para encontrar las razones de orden estilístico que promueven una expresión determinada,

y que encuentra directa vinculación con la suma de elementos factoriales que determinan la realidad cultural. Recordemos que el arte no es un apartado independiente de las demás formas de la cultura, sino al contrario, está directamente relacionado con todas las expresiones de lo humano que se reflejan en la vida cultural. Gran parte del valor concedido a la música está en función directa de su realidad histórica, sumándose al criterio general que reconoce a la autenticidad histórico-estilística como el criterio determinante en la valoración; a ello se debe que el músico busque continuamente una forma de expresión que difiera de las que se han pronunciado antes de él, de suerte que un estilo suficientemente explotado pierde interés para el compositor, en tanto que la búsqueda de nuevas sonoridades constituye en cierto modo su *desideratum*. Esta rebelión contra lo histórico pretérito es una afirmación de lo histórico real y de lo histórico futurizante, en cuya acción se proyectan las nuevas formas y valores del arte, incluyendo las que adquieren una modalidad incomprensible para la sensibilidad contemporánea, empleando recursos que van contra el gusto popular, que muy pocas veces ha recibido con espontaneidad las innovaciones que le presentan los compositores en una especie de reacción antagónica frente al pasado

histórico. De ahí que la historia sea también un representativo afluente para la teoría de la música. Por ejemplo, no se puede hablar de una armonía musical como si fuera la única posible, pues sabemos que la concepción armónica obedece a una modalidad peculiar e historiológica de concebir a la forma; por ello, no es igual la armonía empleada en el Renacimiento, que la del barroco, la romántica o las escuelas contemporáneas.

La misma consideración se aplica a los demás coeficientes de la música, como son el contrapunto, la melodía, la instrumentación y la forma, cuya afloración directa a la obra producida acusa una indefectible condicionalidad histórica que circunscribe su empleo al conocimiento de los factores historiológicos. La influencia que ejerce la historia en la teoría musical se manifiesta directamente como un análisis de las formas producidas en función del periodo cuyo conocimiento es de primordial importancia para fijar el sentido y valor de la respectiva producción musical.

Un tercer aspecto que señalaremos como afluente de la teoría es el sociológico, para denotar la influencia que tienen los coeficientes sociales en la producción artística; nadie que posea un sentido real del arte negará que los factores sociológicos influyen poderosamente en la concepción artística. Por ejemplo, las escuelas que propugnan

por un ideal nacionalista admiten motivaciones sociológicas de primer orden, y se traducen en formas estéticas específicas, como se observa en cualquier nacionalismo musical.

Nadie negará que la intención nacionalista se refleja poderosamente en la música, y no sólo bajo la influencia de los temas folklóricos que son incorporados a la música culta, sino también por la elevación del propósito nacionalista a la categoría de ideal estético, en cuya virtud llega inclusive a proponer teorías que pretenden todo el integral alcance de una disciplina teorética; así tenemos que el nacionalismo se manifiesta por una parte como ideología social que desea expresar la idiosincracia del pueblo en la obra musical y por la otra como teoría técnica y estética que pretende aprovechar los elementos que constituyen la producción musical del pueblo. Baste recordar movimientos como el de Rusia, España o México, para darse cuenta hasta qué grado puede el nacionalismo postularse en calidad de una teoría técnica y estética sobre la música.

El cuarto de los factores explicativos es el antropológico y consiste en el hecho indubitable de que la música se produce de acuerdo con la contextura antropológica y radica ante todo en la sensibilidad del autor, con su primer origen en la constitución humana. Por ejemplo, el hecho

más significativo en la historia de la música es el advenimiento del sistema tonal, que obedece a una reacción peculiar de la sensibilidad para llegar a un centro tonal después de diversas alteraciones melódicas y armónicas.

En tal sentido, el auge de la música occidental debióse a la identificación de una sensibilidad antropológica con el advenimiento de un sistema que obsequiaba sus deseos, motivando la vibración de simpatía por la cual se consagra un sistema de elementos técnicos como fuente inspiradora de efectos estéticos.

Conviene señalar aquí la necesidad que siente el músico de renovar sus elementos de trabajo para obtener nuevos efectos que ensanchen sus posibilidades de expresión; desde luego que un propósito como éste merece una consideración especial, ya que desea renovar la expresión estética mediante la creación de nuevos lenguajes. Pero si éstos no encuentran eco en la humanidad, debido a su incorrespondencia con la sensibilidad antropológica, serán en vano todos los sistemas que se creen a tal efecto, pues el problema artístico no radica exclusivamente en la construcción de nuevas formas, sino en el disfrute de las mismas, mediante la empatía con la sensibilidad promedio de las gentes, de donde se verá que la razón última de una teoría vigente no estriba en

la habilidad con que se haya procedido a su construcción, sino en el sutil acoplamiento entre los efectos que produce y la aceptación que encuentre en el género humano por virtud de su atávica sensibilidad.

Lógicamente, ésta no es igual para todos los pueblos, sino al contrario, hay siempre un apreciable margen de diferencia que mantiene irreductible el distingo constitucional de un pueblo a otro, de donde surgen las manifestaciones folklóricas que traducen la sensibilidad peculiar de cada núcleo étnico. Pero ese distingo no destruye el origen de la vibración empática frente a la obra de arte, que se origina en la sensibilidad del hombre y se destina a exaltarla mediante la producción de obras que expongan fielmente sus valores.

También el efecto que produce un ritmo en el espíritu obedece a otra forma de sensibilidad que tiene el mismo origen. Y otro tanto se puede afirmar de los elementos melódicos, armónicos y demás que configuran la composición musical. Cada uno de ellos se convierte en portavoz de la sensibilidad antropológica, dentro de la cual se encuentra el carácter psicológico que promueve el proceso creador del espíritu, dando origen a las diversas formas de la cultura. Por ello se ha

dicho acertadamente que el arte es una autoconfesión espiritual.

Vemos de qué manera la obra es determinable a través de los diversos factores que concurren a su producción; cada uno ejerce una función explicativa que proviene directamente del ejercicio que tiene el factor correspondiente en la obra musical, de suerte que la realidad antropológica de la música hace que un estudio psicológico sea altamente ilustrativo para la explicación de la misma; análogamente, si la historia es una ciencia eficaz para entender otros aspectos del arte, se debe a que él mismo se produce históricamente, y su evolución queda sujeta a los cánones que rigen y determinan la historicidad.

Otro tanto sucede con los coeficientes físicos, como la producción de los armónicos naturales, o también con los matemáticos, como la simplicidad de las relaciones numéricas que miden los intervalos eufónicos, o con los factores sociológicos, ya sean ideológicos, políticos, etcétera. En cada caso existe una indeclinable determinabilidad de las circunstancias que rodean al fenómeno musical, de suerte que la explicación de una obra, en la cual descansa el conocimiento y la teoría de la música, se lleva a cabo simultáneamente a través de los diversos elementos que concurren a su producción, y no sólamente por el rígido

esquema formal en que se funda la teoría, considerada como una gramática sintáctica de la música.

Cualquiera de los capítulos que hemos señalado manifiesta un profundo interés en el conocimiento del arte, pues descubre la influencia determinante de un factor específico sobre la obra musical. En esta calidad explicativa puede recibir el nombre de *teoría*; sí, de una teoría que se refiere a la música; por ejemplo, el conocimiento de las ondas sonoras sería una teoría acústica de la música, el de los procesos subjetivos equivaldría a una teoría psicológica de la música, la explicación de los coeficientes sociales representa a la teoría sociológica de la música, y así sucesivamente. Empero, la *teoría* propiamente dicha difiere de los capítulos que indicamos, los cuales, aun con la singular importancia que tienen para la creación artística, se distinguen por su organización interna de los elementos que emplea la composición y en los que se cifra la teoría musical propiamente dicha.

Esta última es la acepción que conviene a la materia generalmente impartida en las academias y corresponde a una "gramática de la música", como efectivamente se le ha llamado en más de una ocasión. El símil proviene de que la gramática se ocupa de estudiar los elementos que

constituyen el lenguaje y la forma como se combinan para realizar eficazmente la expresión; análoga faena acomete la teoría frente al hecho musical, principiando por el examen de sus elementos en el análisis primario, de donde se exhibe el material que constituye el lenguaje de la música y se emplea para organizar la expresión, de parecida manera a como se utiliza el lenguaje gramatical. Así abordamos una cuestión que se ha reconocido en forma unánime y cuya inclusión en nuestros comentarios es de capital urgencia, a saber: la música como lenguaje. Ese tema se conecta con otro más amplio que se refiere a la organización y empleo general del arte como un lenguaje.

La importancia que puede tener este asunto en nuestra discursión sobre la *teoría*, está cifrada en el papel que desempeña el lenguaje como forma universal de expresión, y precisamente la teoría de la música atiende a un aspecto que difiere de los anteriormente citados; tal es la facultad expresiva, puesto que la acústica, la psicología, la sociología o la historia, no se ocupan de explicar a la música como lenguaje, quedando este problema a cargo de la *teoría* propiamente dicha.

Preguntemos, pues: ¿Qué es un lenguaje? En términos generales, un lenguaje es un sistema de expresión. Se entiende por expresión el acto de

comunicar un cierto contenido; la comunicación se efectúa entre seres humanos y por ello el concepto de expresión puede captarse diciendo que es el acto en el cual un sujeto transmite a otro determinada idea que figura como *material* o *contenido* de la expresión, mientras que la forma realizada es conocida precisamente como *forma de expresión.* Esta dualidad de elementos —la materia y la forma— es básica para reconocer el valor de la música como lenguaje y la función que frente a ella adquiere la teoría musical.

Pero hemos dicho que el lenguaje es un *sistema de expresión* y no simplemente una expresión; ello se debe a que el acto de expresarse no se produce una vez, sino un número incontable de veces, formando un amplio volumen de actividades que no se desarrollan anárquicamente sino por medio de una organización que reconoce determinadas reglas, en cuya virtud se manifiestan precisamente como sistema. La noción de *regla* es una de las más importantes para la teoría musical, porque ella es precisamente la encargada de establecer las reglas que rigen en la música. Concluyendo, todo lo que hemos dicho permite formular en síntesis la siguiente definición: *la teoría de la música es el conocimiento que explica cuáles son las reglas que utiliza el arte musical para efectuar su expresión.*

Así delimitado el campo de la teoría, como si fuera una especie de gramática musical, se tienen a la mano los diversos capítulos que suelen figurar en la enseñanza de dicha materia, ya sea paralelamente al solfeo, o como un capítulo especial en el aprendizaje de la música. Lo más común es efectuar una mezcolanza de los temas que deberían ser objeto de mayor previsión didáctica, tanto en lo que se refiere a su disposición como en la organización de conjunto, que obliga a situarlos en un ordenamiento progresivo de acuerdo con el índice de asimilación que desempeñan en el aprendizaje y fijando uno por uno los problemas teóricos de la música, se llega también a los de ejecución práctica.

La anarquía en la disposición de las materias musicales tiene como resultado una absoluta deficiencia en la forma de entender a la música y captarla activamente, mediante la indispensable asimilación que requiere su naturaleza intuitiva. La sola convención universalmente aceptada consiste en disponer las indicaciones elementales de la escritura musical, de parecida manera a como sucede con el alfabeto del idioma; hay un acuerdo en que es necesario señalar los valores de las notas y los principales signos de escritura para articular elementalmente una obra; a tan reducida circunscripción se limita por regla general

la teoría, que de esta suerte podría enseñarse en unos cuantos minutos, sin adentrar en el intrincado mundo de las significaciones estéticas; por ello no es raro que a pesar de conocer la lectura musical, se desconozcan la dirección y el fraseo, requisitos tan importantes como la puntuación, la ortografía, la sintaxis y la prosodia en el escritor, pues no siempre se entiende el valor estético de los elementos que se emplean, tales como acordes, enlaces, modelos rítmicos, temas melódicos, etcétera, todos ellos de urgente e insubstituible aplicación en el arte.

Tal es, pues, en muy breves líneas la significación que tiene la teoría frente a la suma de conocimientos que se ocupan de la música; esto es lo que representa como contenido temático en sí mismo, con el poderoso auxilio que le presta el estudio de las disciplinas musicales. Podemos obtener una doble conclusión de las reflexiones precedentes, cuya primera parte consistirá en la necesidad de organizar los conocimientos de la música de acuerdo con la jerarquía y posición que ocupa cada uno de ellos, hasta integrar el vasto panorama sistemático del saber musical; la otra parte de nuestra conclusión radica en el sentido práctico que tiene el dominio de la teoría musical, tanto para el aprendizaje de los instrumentos como en el orden de la composición, puesto que en ella

se contienen los elementos cuya ulterior elaboración representa la base del ejercicio musical, mismo que convierte al desempeño artesanal de los instrumentos en una técnica al servicio de la interpretación artística. De ahí la necesidad de fincar en sólidas bases el comienzo de dicho aprendizaje, para proseguir en las sucesivas implicaciones que encuentra cada una de sus etapas, hasta llegar a la más sutil y refinada, como es la producción de una obra original; este es el *desideratum* de todo compositor, y más aún, de todo artista, pero no se alcanza en forma improvisada sino a través de los numerosos conocimientos que constituyen la disciplina musical, promovidos en paulatina y creciente integración cuya clave encuéntrase desde la disposición de las primeras nociones que se contienen escolásticamente en los pequeños manuales de teoría que sirven como auxiliar del solfeo y casi siempre se limitan a un superficial señalamiento del abecedario musical, sin advertir sobre la vasta complejidad de los asuntos que ahí se describen; el resultado de ello es que la gran mayoría de los músicos olvidan dedicar nueva atención a los estudios teóricos, quedando ayunos de tan importante y básico elemento de la formación musical. En vista de la excesiva profusión que ha adquirido semejante deficiencia, nunca se insistirá demasiado en la

necesidad de señalar el verdadero papel que desempeña la teoría de la música, a cuyo basamento hemos dedicado nuestras breves consideraciones.

EL MÚSICO Y LA CULTURA

Una de las situaciones características de nuestro medio musical es la ignorancia que suelen tener los ejecutantes, o sean los músicos de atril, en torno a lo que suele llamarse la cultura general, y que en este caso no incluye solamente las materias que requiere la formación de la personalidad, sino también algunas disciplinas que en cualquier país donde exista una aceptable tradición forman parte del *curriculum* escolar que se imparte en las academias; en nuestra patria son lamentablemente soslayadas por considerar que el músico tiene bastante con el aprendizaje de su instrumento, y lo que interesa en el fondo no es obtener una cultura ni una personalidad, sino apenas calificar en la ejecución del instrumento, dejando al margen el cúmulo de cuestiones más o menos teóricas que se refieren a la música, en un plano distinto de la ejecución técnica a que suele confinarse la profesión instrumental del músico mexicano.

Es explicable que un estado de cosas como éste

haya repercutido desfavorablemente en la cultura del músico, cuyo nivel resulta abatido en sus más importantes aspectos, originando un malestar endémico del que sólo algunos se percatan, muy pocos se preocupan, y casi nadie logra superar. A deficiencias de esta clase débese la paradoja de que, siendo nuestro pueblo uno de los más sensibles para el arte, su raquítica preparación y su endeble personalidad hayan hecho que la música se encuentre a la zaga de otras manifestaciones artísticas de nuestro país, y que mientras aquí ellas han alcanzado indiscutible relevancia internacional, a México le corresponda el poco edificante atributo de ser uno de los países más atrasados en cultura musical. Teniendo en cuenta la gravedad de la situación originada por este hecho, hemos querido anotar en el presente ensayo algunas observaciones acerca del significado que tiene la cultura para el músico, el cual no debe ser tan sólo un improvisado ejecutante, sino también un documentado maestro, un dedicado estudiante y una respetable personalidad.

El conocimiento de la música presenta diversos aspectos; para cada uno de ellos existe una ciencia especial que lo estudia a fondo, conectándose con el conjunto de disciplinas afines que desenvuelven dicho conocimiento; el problema de captar el sentido de una tal concurrencia dependerá de

percibir simultáneamente la independencia de sus elementos, manteniendo al mismo tiempo la autonomía inherente a los estudios específicos; en cada uno de dichos aspectos se encuentra una razón de ser que justifica el conocimiento de la música como distinto, y en cierto modo superior a la sola ejecución instrumental, donde se confinan en nuestro medio los estudios musicales. Señalemos, desde luego, la relación que guarda la música con las demás artes, teniendo en cuenta su inalienable calidad artística, para asomarnos a una nueva perspectiva donde se exponen otra clase de estudios, y son los que tienen por objeto formar una cultura artística que rebase los límites estrictos de la música para difundirse en todo el panorama de la obra artística, produciendo un nuevo tipo de cultura que resulta indispensable para el músico, si quiere comprender cuál es el vasto alcance de sus ocupaciones. Razón de ello es que las diferentes artes poseen un carácter común en cuya virtud se les conoce precisamente como *artes,* no obstante la profunda divergencia que les asiste, a resultado de la diferenciación en el material que emplean, en los temas que desarrollan y en las obras que producen.

Es muy importante observar que, en medio de esta diversidad de elementos, se localiza la similitud de fondo en la cual radica la esenciali-

dad artística, o sean los factores que determinan el sentido estético de una obra. La cultura artística tiene como base el conocimiento específico del arte que se trate, dominándolo con una perspectiva profesional, para llegar ulteriormente al conocimiento de la estética, ciencia fundamentante de todas las artes, que se encuentra vinculada a la filosofía como una de sus ramificaciones capitales. A través de ella, la cultura artística se relaciona con todos los problemas humanos que deberán ser observados en el curso en la evolución histórica, pues cada una de sus etapas acusa un carácter distintivo que se manifiesta con el semblante peculiar de cada época, producto y símbolo del espíritu predominante en este periodo.

Para percatarnos de la magnitud que debe asumir la cultura del músico, tanto en su calidad de artista como de persona, vamos a distinguir tres niveles de formación, que corresponden respectivamente a la cultura musical, a la cultura artística y finalmente a la cultura en general. Veamos brevemente cuáles son las implicaciones de dichos niveles.

La cultura general del músico es en cierto modo la misma que debe poseer cualquier persona culta, si bien registrará necesariamente un cierto predominio de los elementos artísticos; hay que tener en cuenta la condición humana a que está

sujeto el músico, quien no puede renunciar a sus más caras esencias, pues con ello sobajaría dicha condición, ignorando el sentido humanista de la vida para quedar como un artesano del instrumento, o un profesor de materias académicas. La gran extensión que tiene semejante estado de cosas obedece principalmente a que en la música suele buscarse un *modus vivendi* más que una vocación artística y debido a ello cualquier inquietud de orden cultural se oculta para dejar el paso a los requerimientos pragmáticos de la existencia. No podemos negar que la lucha por la vida suele ser el interés primordial, inclusive en los artistas que por propia vocación se supone deberían superar esta clase de solicitudes, y como por otra parte, la demanda de ejecutantes atrilistas es la que predomina en el mercado, de ahí que la cultura del músico en nuestro país haya quedado relegada a un segundo término, con el consiguiente deterioro en su calidad estética y humana. Por ello nuestra preocupación de comentar el significado que debe tener la cultura para el músico, analizando los principales problemas que concurren a su realización.

El arte musical tiene varios aspectos, y para cada uno de ellos existe una ciencia especial que lo estudia a fondo. Resulta muy útil ver panorámicamente el campo del arte para demostrar

por qué debe el músico tener una cultura general y no limitarse simplemente a tocar su instrumento. La cultura no es sólo un adorno para el ejecutante, sino el complemento necesario de la actividad artística. La teoría de la música no puede comprenderse en su verdadero sentido sin compararla con las demás ciencias que realizan un estudio paralelo al de ella.

Las disciplinas que estudian al fenómeno musical son de dos tipos: las musicales propiamente dichas y las extremusicales; corresponden a los aspectos artísticos y extraartísticos del hecho musical. Por ejemplo, la disposición de los acordes en una obra es asunto netamente artístico y su estudio corresponde a la armonía, que es una disciplina musical. Pero el examen de las condiciones sociales en que se produce, es uno de los aspectos no propiamente artísticos, aunque no por ello deja de presentar interés para el artista. Ese examen lo verifica la sociología del arte que, aun no siendo una disciplina musical, se aplica a estudiar el problema concreto que referimos.

Existen dos grandes grupos de ciencias que atañen a la música. El primero está integrado por las materias que generalmente se dan en la carrera profesional; el segundo, por otras disciplinas que interesan al músico aunque no suelen formar parte integrante de su carrera. Estas últi-

mas, que no son propiamente materias musicales, le interesan porque dan a conocer el hecho musical desde diversos puntos de vista que afectan a su vida como artista y como persona.

Generalmente se cree que el músico puede disculparse de una formación cultural, pero la realidad es completamente distinta. Hay aspectos del arte que reclaman, no sólo una cultura amplia, sino excepcional. Éste es el caso del concertista, del director de orquesta o del compositor, que además de saber todo lo que concierne a la música, necesitan dominar varios idiomas, conocer ciencias, historia y humanidades, y sólo así podrán afinar su personalidad hasta el grado que les permita realmente expresar un mensaje estético y espiritual en su obra. El artista debe actuar en ciertos medios donde se desarrolla la cultura, circular y relacionarse en todo el mundo, ya que los grandes representantes del arte no pueden aislarse de lo que sucede en otros países. Lo propio reclama el educador, quien, sin necesitar la especialización del virtuoso, del director o del compositor, también exige una cultura altamente especializada en pedagogía y otras ciencias, para lograr el afinado sentido psicológico que le permita descubrir la vocación y las facultades del alumno, corregir sus defectos y dirigir la educación en el aprovechamiento y el progreso. Pero

todo esto, por desgracia, no sucede en algunos medios, y a ello se debe que, pese a la gran calidad humana de ciertos músicos, no lleguen a tener una personalidad eminente.

No es raro creer que el ejecutante de atril sólo debe conocer el manejo de su instrumento, y a esto respondemos, desde luego, que la ejecución mecánica de un instrumento consiste en un mero traducir notas escritas en digitaciones mecánicas; pero una ejecución de esta clase es automática y no constituye propiamente un arte, sino más bien técnica y artesanía. De ahí que muchos hábiles ejecutantes no puedan lograr la categoría de artistas, aunque sean magníficos artesanos de la música.

¿Qué se requiere para convertir a la ejecución de un instrumento en el arte musical? En términos generales, el sentido del fraseo, del estilo, de la forma y la expresividad estética de la obra. Todo esto va más allá de la mera habilidad que consiste en lograr la buena digitación o la embocadura correcta; es lo que convierte al músico-artesano en el músico-artista. No dudamos que haya muchos estudiantes a quienes sólo interesa producir sonidos en su instrumento para ganarse la vida, y desde luego que es una forma muy legítima y honesta de hacerlo. Pero esto no es, por

ningún concepto, un verdadero arte, sino un excelente oficio.

El ejecutante, cuando es verdadero músico-artista, reclama también amplios conocimientos que se le dan en partes en las disciplinas extramusicales, como la historia, la estética, la psicología, la teoría comparada del arte, etcétera. Si quiere tener el caudal de elementos que se suponen necesarios para interpretar la música —puesto que la interpretación supone el conocimiento de las obras y no sólo el hecho de "sentirlas", como generalmente se cree, deberá cultivar su aspecto teórico y aun el extraartístico. De ahí se ve la necesidad de una amplia cultura para el músico ejecutante, aunque no ambicione llegar a ninguna de las actividades que subliman su arte: director, compositor o concertista. Bastará con que anhele ser un artista y no sólo un oficiante del instrumento. De estos últimos hay infinidad; de aquéllos, muy pocos.

Así pues, no debe de dudarse que la cultura es un elemento indispensable en la formación del músico-artista. Sólo en paralelo al aspecto general de la cultura puede atenderse su desempeño profesional, tanto en las materias propiamente musicales, como en las extramusicales. Estas últimas ejercen gran influencia para informar en el criterio y la personalidad del artista.

La psicología del arte representa el mejor de los conocimientos extramusicales del artista. Su dominio es muy amplio, y abarca dos grandes capítulos; el primero se refiere al mecanismo general que opera en la producción del hecho artístico; el segundo concierne a las facultades psicológicas del artista y la manera de cultivarlas.

El músico se enfrenta a dos actitudes psicológicas cruciales: la producción y la interpretación. Cada una de ellas puede ser aplicada a la luz de ciertas normas que establece la psicología. El gran interés de esta materia radica en el enfoque del valor estético de las obras musicales, desde un punto de vista psicológico. Nos dice, por ejemplo, que el espectador gusta siempre de intervenir un poco en el disfrute de una obra, y que por ello no será expresivo en demasía, antes bien debe conservar un elemento de discreta sugerencia y gustará más al espectador que si la expresión está totalmente elaborada. Muchas observaciones como ésta ofrecen, tanto al compositor como al intérprete, una idea clara de lo que es el hecho de la creación y la recreación musical, orientándolos para el ejercicio de su actividad.

La psicología del arte se refiere también a las facultades individuales: imaginación, sensibilidad, memoria, concentración, capacidad de trabajo, asociación de ideas, etcétera, que son elementos

de primerísimo orden en la personalidad del artista; podríamos sostener que el éxito de un músico depende de que posea y cultive dichas facultades. Es alarmante el descuido en que los artistas tienen, por regla general, la atención de sus facultades psicológicas. No es difícil ver magníficos ejecutantes en potencia que fracasan por falta de algunas de ellas, como la concentración, la imaginación, la memoria, etcétera. Y lo más notable del caso es que dichas facultades son susceptibles de cultivo y desarrollo, y aun de creación, por lo cual debería ser tan importante para un músico saber las reglas de la composición como las que mejoran su condición psicológica y le permiten la mejor realización de su tarea. La psicología tiene profundas conexiones con la anatomía y la higiene del cuerpo humano, y su delicada atención puede reportar al músico mayores beneficios de los que parecen a primera vista.

Es sorprendente, o mejor dicho, alarmante el hecho de que la gran mayoría de los maestros de música ignoren el aspecto teórico y científico de la pedagogía, limitando su enseñanza a la aplicación de ciertas reglas que han adoptado empíricamente en sus años de docencia. Resulta de ahí el número, también alarmante, de alumnos incorrectamente educados en su formación musical. No es necesario indicar las consecuencias

que tiene esto en la profesión del artista, pero lo más curioso es que, siendo el problema prácticamente universal, no se ha resuelto de base. De ahí que la música se enseña por "escuelas", es decir, por criterios personales, como si hubiera muchas formas de hacer buena música. Es sabido que los auténticos maestros del arte son contados en todo el mundo, y aun ellos no tienen una comprensión total de su arte, sino que se inclinan a ciertas posiciones de acuerdo con su temperamento personal, sin que hayan constituido jamás una escuela pedagógica de carácter universal donde se aprovechen todas las ventajas que hay en cada una de las "escuelas", superando sus respectivos defectos.

Y si esto se observa en el campo universal de la música, ¡qué no sucederá en las academias de países poco adelantados en cultura musical! La realidad es verdaderamente pavorosa; los maestros de instrumentos son muchas veces ejecutantes incapaces de despertar la afición y cultivar las facultades del alumno; no les interesa el conocimiento pedagógico, que es base de toda enseñanza. Un ejemplo: al maestro, cuando se limita a enseñar un ejercicio con mecánica, es porque no tiene el criterio pedagógico para mostrarle el verdadero sentido de la obra que tiene frente a sí, ni puede establecer la relación de las formas

musicales con el necesario sentido de la expresividad y el estilo.

Igual que todos los hechos de la cultura, la música se produce en la vida social y está sujeta a los factores que la determinan. Por ello, al revisar su historia, en comparación con la historia general de la cultura, encontramos una serie de influencias que han ejercido factores sociales, políticos, económicos, religiosos, técnicos, etcétera. Cada uno de ellos ha tenido gran influencia en la música. El interés de conocerlos no radica simplemente en el renglón de una cultura general, sino en el papel que cada uno ha tenido como determinante de los estilos musicales. No podrá entenderse el estilo de Mozart, por ejemplo, desligándolo del medio cortesano donde se desarrolló la música de Brahms, apartada de su ambiente romántico, o la obra de Beethoven, desligada de su conexión con el liberalismo: pierden su principal significación estética. Puede afirmarse, sin temor a exagerar, que cada estilo musical está determinado por las condiciones del medio en que se desenvuelve, y el descubrimiento de nuevas formas en la música obedece en gran parte al imperativo que plantean esos factores de la vida social. Su enseñanza debe aplicarse principalmente a la educación del compositor. Nadie como él está obligado a ser plenamente consciente de su reali-

dad estética y la historia revela que todos los grandes compositores han reflejado el momento y la sociedad que viven; precisamente por ello produjeron una obra auténtica y original. La imitación de estilos ajenos, que corresponden a otros tiempos y lugares, sólo ha dado obras mediocres, que no pueden ni remotamente igualarse con la creación original. Producir la obra maestra no sólo requiere el genio personal del compositor, sino la íntima penetración de las circunstancias históricas que lo rodean.

Así pues, el aspecto sociológico de la música abarca dos aspectos. El primero consiste en el conocimiento histórico del arte musical, en relación con la evolución general de la cultura. El segundo es la aplicación de este conocimiento al caso concreto del músico, muy especialmente del compositor, con objeto de que éste sea consciente en plenitud de los elementos que deberá traducir en su obra, si es que anhela dotarla de un valor definitivo.

La conciencia sociológica del artista debe partir de una historia comparada del arte y de la historia general de la cultura. Esto da la pauta para resaltar la gran importancia de esa materia que es la historia de la música, y exponer cuál es su problema.

La historia de la música constituye un eslabón entre las materias extramusicales y las materias musicales propiamente dichas. En realidad, como historia musical se ha entendido una mezcla de datos que se refieren a la biografía de los compositores, a la evolución de los instrumentos y al medio en que se desarrolla el arte. Precisamente porque en la historia se recogen los aspectos extramusicales y los propiamente musicales, se le debe considerar como una disciplina perteneciente a los dos grupos.

Sin embargo, debemos aclarar cuál es su verdadera función. Hay una historia de la música que se interesa por los factores extramusicales, y otra historia de la música que hace abstracción de dichos factores y se limita exclusivamente a la evolución de la forma musical. La primera generalmente se encuentra en los libros populares, donde se intercalan elementos biográficos, sociológicos y culturales en general; la segunda comprende volúmenes especializados y requiere una gran formación técnica, un profundo sentido analítico que no es fácil de encontrar.

Puede afirmarse que ambos tipos de historia son imprescindibles para formación del músico. La primera, porque brinda el panorama de los diversos factores que influyen en la música, mostrando su interna evolución y sus relaciones con

la cultura en general. La segunda, porque enseña el desarrollo de las formas técnicas y los sistemas creativos en la paulatina transformación que experimentan, a resultado del permanente flujo y reflujo de la historia.

El estudio de la música se puede efectuar —entre otros aspectos— desde el punto de vista de la ciencia natural. La acústica es la disciplina especialmente encargada de analizar la naturaleza del sonido y su aplicación a la música; es una rama de la física, que trata en general de los acontecimientos que ocurren en la naturaleza; una parte de ellos son los fenómenos sonoros, objeto de la acústica. Pero no todos los fenómenos sonoros son musicales, sólo una parte de ellos. Por esto es que, como parte de la acústica general, se constituye la ciencia que interesa directamente a los músicos: la *acústica musical.*

Esta ciencia estudia a la música desde un punto de vista físico, tomando en cuenta su constitución natural. Por eso hemos dicho que la acústica es una ciencia natural, una parte de la física; se desarrolla con el mismo canon riguroso que distingue a la ciencia natural: leyes exactas y mediciones precisas. La matemática tiene una intervención considerable en esta ciencia. El propósito de la acústica musical consiste en descubrir una ley básica del fenómeno musical y partiendo de

esta ley explicarlo según sus variantes, como resultado de la acción general de dicha ley. Ésta supone —como saben los estudiosos de la materia— la producción de la música en la generación del sonido y sus armónicos.

¿Qué utilidad práctica brinda al músico la acústica? Esa utilidad es muy grande. La acústica da el conocimiento necesario para comprender el porqué de la ejecución y técnica de los instrumentos, incluyendo la voz humana y la orquesta, de tal suerte que es materialmente imposible comprender a los instrumentos sin la base acústica correspondiente. Además, como la acústica brinda la clave de su comportamiento físico, nos da a conocer los recursos de que son capaces, explicando la causa de los diversos timbres que emiten en la ejecución; así se llega también a la posibilidad de dominar, controlar, combinar y enriquecer, la abundante gama de sonoridades. No hay un sólo aspecto de la ejecución que sea independiente de la acústica. Y ya que los recursos de ejecución deben dominarse por el compositor y el intérprete, resulta de ahí que la acústica es igualmente necesaria para el ejecutante que para el compositor; y desde luego, también para el pedagogo. Su conocimiento brinda un enfoque del arte que no proporciona ninguna otra de las disciplinas que lo estudian.

Una disciplina que tiene singular importancia para el estudio del arte es la *estética*. Esta ciencia es considerada como rama de la filosofía, y por ello se relaciona con ciertos conocimientos especializados. Para definirla diremos que es la ciencia encargada de explicar en qué consiste la belleza; esta definición indica las importantísimas relaciones que tiene con la música, la cual, análogamente a todas las artes, expresa lo bello; la expresión de la belleza es lo esencial en el arte, es la finalidad última y suprema del artista y de sus obras.

No es necesario insistir en la importancia que para el arte representa conocer la belleza y su significado en la realidad cultural. Su sentido permite determinar, además, una serie de conceptos que el músico requiere para una cabal conciencia de su arte; esos conceptos se refieren a aspectos de la música que el estudiante casi nunca se preocupa en definir. Pero la cuestión central, lo más importante de esta materia, es el porqué de una obra bella; muestra las normas que rigen y determinan su valor. Por la estética, el músico puede ir mas allá del mero aprendizaje escolar de la ejecución o la composición; es la ciencia que transforma —si ello es posible— al artesano en artista, al ejecutante en intérprete, al compositor en creador original. Desde luego, ni la estética ni

cualquier otra materia será capaz de inyectar el genio donde no lo hay, pero quien posea este inapreciable don, podrá cultivarlo y pulirlo con sus enseñanzas, pues la estética establece y explica las normas de lo bello, la razón por lo cual una obra tiene valor como obra de arte. Constituye una rama de la filosofía, y por ello, la estética se conecta con el cúmulo de conocimientos que se refieren al espíritu y la cultura. Cuando el músico penetra a fondo el análisis estético, se da cuenta que su actividad es manifestación selectísima de lo humano, y que además lo encontrará en todos los aspectos positivos de la vida; a consecuencia de ello, se capacitará mejor para el trabajo de creación, de interpretación o enseñanza de la música. La estética no se limita a perfeccionar la preparación profesional del artista, sino lo introduce de lleno a la vida espiritual, donde el hombre se hace plena y auténticamente un ser humano.

Al examinar la estructura de una obra observamos que se construye en dos sentidos: vertical y horizontal. La construcción vertical utiliza los acordes, según las reglas de la armonía; la construcción horizontal combina las voces, de acuerdo con las reglas de la polifonía. De ahí, la ciencia de la música tiene dos aspectos principales: el armónico y el polifónico. Ahora bien, el tejido armónico y polifónico de una obra obedece a la

idea general de su estructura, donde se aplica la teoría de la composición; ésta puede considerarse como síntesis de todas las materias musicales propiamente dichas. La composición es el ejercicio de la forma, puesto que componer música es dar forma a los materiales sonoros.

En torno a esas tres materias básicas, *armonía*, *polifonía*, y *composición*, giran las demás. La música tiene tres aspectos básicos: el vertical o armónico, el horizontal o polifónico, y el formal o de composición; éste último combina a los dos primeros. De ellos derivan los valores melódicos, rítmicos, agógicos y todos los demás que integran una obra. Sobre la importancia que tiene cada una de esas materias no pensamos extendernos por ahora, pues nuestro ensayo se ha encaminado a comentar el valor que tiene la cultura general para el músico; por otra parte, dichas materias figuran en el *curriculum* de aprendizaje para el músico profesional. No obstante, y sin mengua de insistir en la deficiente preparación que reciben los músicos de nuestro país, queremos señalar un punto de vista que por regla general se ignora en el estudio de la música y consiste en la necesidad de relacionar el sentido de dichas materias para coordinarlas en una apreciación unitaria que permite comprender orgánicamente a la obra, sin lo cual quedará como un conjunto desar-

ticulado de prescripciones que no tienen la suficiente organicidad para promover la expresión estética del arte.

La unidad de referencia se funda en el concepto de *estilo*, bajo cuyo dominio quedan subsumidos los procedimientos armónicos, las combinaciones polifónicas, e inclusive la melodía misma, que no tiene la irrestricta libertad que muchas veces se ha creído, sino está sujeta a la índole de los demás coeficientes de la composición. Ahora bien, la tan deseada unidad no se obtiene —desgraciadamente— en el estudio escolar de las materias, sino a través de una cultura complementaria que se sitúa entre la técnica de escritura y lectura de la música, y el saber comprensivo que se involucra en la cultura general, cuyo sentido profundamente humano se manifiesta a través de una reflexión que surge como coronamiento del acervo cultural y se expresa acendradamente por medio de la filosofía, cuya proyección en el arte da lugar a la estética. De ahí que ningún artista pueda reclamar patente de cultura si no le asiste un auténtico y profundo conocimiento de la estética.

LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA

Hablar de la dirección de orquesta sin ser director de orquesta podrá antojarse un tanto aventurado a quien piense, por ejemplo, que para entender lo que es la natación hay que haber sido un buen nadador, o para explicar el funcionamiento de un aeroplano hay que tener muchas horas de vuelo. Pero si una teoría como ésta fuera incondicionalmente auténtica, no podría explicarse nada que no se hubiera acometido directamente en la vida, de suerte que un cronista deportivo —digamos— tendría que ser al mismo tiempo nadador, futbolista, pelotari, corredor, etcétera, y el ingeniero que diseña los aeroplanos debería previamente haber sido un experimentado piloto.

Pero afortunadamente la teoría en cuestión es sólo verdadera en parte; lo es en la medida que toda experiencia directa resulta conveniente, pero no indispensable, para comprender una cierta actividad. Cualquier ocupación puede mirarse también desde fuera, sin necesidad de consagrar la

vida a su práctica profesional, e inclusive con ello se gana una posición hasta cierto punto ventajosa, pues se obtiene el criterio más amplio que proporciona la captación externa, aventajando no sólo en objetividad sino también en comprensión de la actividad misma puesto que se observan técnicas y estilos distintos en su desarrollo.

Anotamos este breve exordio para responder por anticipado a cualquier observación que se pudiera enderezar en el sentido que al hablar de la dirección orquestal estamos invadiendo un terreno en el cual no somos profesionales. Pero si tal cosa es cierta, a cambio de ella hemos dedicado algunos lustros al ejercicio de la crítica musical, observando a docenas de directores en conciertos y ensayos, discutiendo con algunos de ellos, efectuando observaciones críticas, y por último, enterándonos en el aspecto documental de lo que significa la dirección, sus problemas y posibilidades, sus técnicas y recursos, para llegar a determinada noción que pueda sumarse con decoro a los escasos escritos sobre el problema; siendo casi todos de los mismos directores, el nuestro tendrá cuando menos el mérito de ser un comentario a la dirección de orquesta efectuado por un crítico musical. Sobre esta advertencia, que es al propio tiempo una justificación, vayan nuestros breves apuntamientos en este pergeñado ensayo.

El problema de la dirección de orquesta tiene dos aspectos básicos, de parecida manera a como sucede con la ejecución de cualquier otro instrumento; el primero de ellos radica en el conocimiento general de la música, que comprende un gran número de materias, mientras el segundo se refiere concretamente a la interpretación que se lleva a cabo por medio del conjunto orquestal, que es el instrumento del director.

Es obvio que cualquier ejecutante debe dominar esos dos aspectos, pues sin el primero carecería de los elementos necesarios para saber en qué consiste su actuación, y sin el segundo le faltaría la técnica indispensable para dominar a su instrumento. Ahora bien, tratándose del director, ambos problemas se multiplican considerablemente, pues el conocimiento general de la música comprende todo un cúmulo de cuestiones, desde la simple lectura de una frase hasta la más intrincada composición; en el aspecto interpretativo, debe conocer desde la expresión más elemental hasta el más delicado estilo; y por último, en el aspecto instrumental, dicho conocimiento se aplica a todos los instrumentos de la orquesta, cuyos recursos y forma de ejecución debe conocer hasta un grado suficiente como para requerir de los atriles el efecto que desea, indicando la manera de producirlo en cada caso.

Los músicos más exigentes sostienen que el director no sólo debe saber los instrumentos en el sentido teórico, a base de conocer sus registros, sonoridades y recursos diversos, sino también ejecutarlos prácticamente, lo cual sería inaccesible a un solo hombre, salvo los casos excepcionales en que el director ejecuta cuando menos un instrumento de cada familia que participa en la orquesta. Tocarlos todos sería en verdad imposible para un hombre, aunque dedicara toda su vida a ensayarlo. Sin embargo, los rudimentos de ejecución pueden ser bastante sencillos y requerir unas cuantas semanas para captar lo más necesario de la técnica que corresponde a cada uno, diríamos lo suficiente para poder dar las indicaciones con solvencia y autoridad, a fin de que el director obtenga los efectos que desea. El hecho es que la ejecución práctica de los instrumentos no es indispensable y en un momento dado puede resultar contraproducente, si el director pretendiera imponer determinada técnica a un ejecutante, según la que él mismo hubiese aprendido, y no fuera la más apropiada para el temperamento o las facultades de aquél. Lo que representa un requisito de primerísima importancia para la efectividad de una batuta, es poseer el más detallado conocimiento de los recursos instrumentales, en lo cual se funda la posibilidad misma de conducir

ese gran instrumento que es la orquesta, formada por el conjunto de todos los instrumentos que la constituyen. El saber instrumental es, a nuestro juicio el más genuinamente representativo del arte directorial, sumando a la técnica de movimientos que sirven para llevar a cabo dicha ejecución, equivaliendo esta última a la técnica física empleada para tocar cualquier otro instrumento.

En efecto, la ejecución instrumental depende, en última instancia, de los movimientos que se realizan por medio del cuerpo, el cual se convierte en expresión del trasfondo estético de la música, mediante la prolongada práctica que permite la ejecución instrumental. En última instancia, el virtuosismo de un concertista se concreta a traducir los conocimientos adquiridos en movimientos corporales, que deben ser lo suficientemente sutiles para expresar la imponderable espiritualidad de la música. Todo el sortilegio de la ejecución instrumental consiste en la mágica transformación del saber y la sensibilidad refinadamente espirituales, en movimientos que deben serlo también, dominando el mundo físico de la materia por medio del mandato que ejercen la conciencia intelectiva y la sensibilidad estética, reunidas en una ejemplar comunión para efectuar el sacro oficio de la música, cuyo significado no se limita exclusivamente a la lectura de una obra, sino llega al

núcleo de la espiritualidad suprema que engloba el secreto de la creación, y lo traslada a quienes tengan capacidad para desentrañar el secreto de la ignota trasmutación que convierte a la materia en espíritu, y recíprocamente, proyecta al espíritu por medio de su expresión en la materia acústica. Aun la más profunda devoción artística se apoya en la fiel traducción de las intenciones puras que imprime la conciencia intelectiva, en los actos y movimientos efectuados a tal propósito mediante los recursos corporales del individuo, según el tipo de instrumento que la vocación haya puesto en sus manos.

El director de orquesta no queda exento de esta inconsútil habilidad; por el contrario, está en cierto modo obligado a poseerla en grado similar al concertista, pues la suma de indicaciones que tiene a su cargo debe simultáneamente expresar el contenido de la obra y ejercer el dominio psicológico que se requiere para concentrar la atención de un centenar de instrumentistas en ese punto de mágico efecto que es el ápice de la batuta.

El director no es un ejecutante inmediato, sino mediato, desde el momento en que son los atrilistas quienes producen la emisión del sonido musical. Pero esto representa por una parte una ventaja y por otra una dificultad; la ventaja con-

siste en transmitir un concepto general a los ejecutantes que manejan directamente los instrumentos, y la dificultad estriba en la comunicación que debe establecerse entre el director y los músicos, comunicación estética y humana que se logra con la presencia de una personalidad vigorosa, capaz de ejercer un fuerte impacto en ambas dimensiones; dicho problema no existe para los concertistas, pues un piano presentará dificultades de pulsación, el violín las tendrá de afinación, el clarinete de embocadura, etcétera, pero ninguno de ellos debe enfrentarse a su instrumento como si se tratara de una relación humana, y por consiguiente, con una base inicial de antagonismo, que es la manera como se establecen las relaciones humanas. De ahí la gran importancia que tiene la personalidad en el director; es una de sus principales herramientas de trabajo, tan importante como puedan serlo todos los conocimientos académicos y la práctica que haya adquirido en el oficio. Hemos conocido concertistas de poca personalidad, y sin embargo de elevado rendimiento, pero todos los directores que exhiben una personalidad mediocre son también directores mediocres, por muy grande que pueda ser su conocimiento teórico en el terreno de la composición y práctico en el manejo de los diferentes instrumentos.

Mucho se ha discutido, aun entre los propios directores, si es necesario llevar a sus últimas consecuencias el principio de la comunicabilidad por medio de los ademanes corporales, o por el contrario, si resulta conveniente limitarlos al mínimo, dejando casi exclusivamente el señalamiento del compás, las intensidades dinámicas y las entradas de los instrumentos, o sea el conjunto de indicaciones indispensables para mantener el control de la orquesta. Quienes defienden la primera postura, llegan al extremo de introducir una verdadera coreografía para cada partitura, aprovechando todos los recursos del cuerpo, de los pies a la cabeza, y todos los movimientos que resulten aceptables —a veces también los que son inaceptables— en un sitio tan peligrosamente espectacular como es el podio, en tanto que los segundos despliegan apenas el mínimo de acciones para llevar a cabo su interpretación, dando casi la impresión de que la orquesta está tocando sola y que el director podría ser reemplazado por un buen indicador mecánico. Los más notable del caso es que han habido grandes directores en ambos sistemas; sólo para mencionar uno de cada tipo recordemos a Sergio Celibidache como ardiente partidario de explotar al máximo los recursos corporales y a Joseph Krips como un convencido de que es necesario reducirlos al mínimo. ¿Cuál

es la tesis correcta, considerando que ambas en principio se oponen?

La respuesta a tan inquietante interrogación se encuentra —igual que todo el sistema de la dirección orquestal— en la práctica de los ensayos; ahí es donde verdaderamente se lleva a cabo el trabajo de instrucción y pulimento de las obras; lo que se ve y escucha en el concierto no es más que la resultante de un largo y difícil proceso que se ha desplegado previamente en una semana de ensayos, que por regla general cubren diez y doce veces el tiempo que duran las obras en el concierto. Ahí es posible observar la efectividad de los directores mímicos y los directores estáticos, y lo que cuenta a la postre no es la inquietud de los primeros ni la ecuanimidad de los segundos, sino aquello que sean capaces de impartir en forma de conocimientos y lección a los músicos de atril.

La mayor parte de sus instrucciones se trasmiten verbalmente, lo cual da origen a otro problema que comentaremos después; los ademanes físicos quedan en calidad de un complemento que puede o no ser desplegado a la hora del concierto, de modo que una serie de ensayos donde se haya instruido suficientemente al personal, tendrán buen resultado aunque el director reduzca a un mínimo sus movimientos en la audición, y lo que el público

perciba en su quietud no será —como ingenuamente se ha creído— que la orquesta "toque sola" y el director esté únicamente para efectuar ciertas indicaciones mecánicas, pues en la mente de cada uno de los músicos se encuentra vivo el prolongado aleccionamiento que recibió a la hora del ensayo, quedando la actuación del director como una prepotente recordación de sus indicaciones, y los movimientos se convierten en sutiles símbolos que tienen detrás todo un mundo de significados estéticos, mismos que debieron implantarse previamente en el trabajo; si además de ello se quiere adornar a la dirección con toda clase de acciones corporales, podrá hacerse, aunque está comprobado que no es indispensable, y sí en cambio aparece el inminente riesgo de deteriorar la actuación con distorsiones plásticas que solamente en muy contados casos —de directores con extraordinaria personalidad— resultan tolerables, y casi nunca plausibles. Por ello concluimos en general, y con las salvedades del caso, que la práctica recomendable en tal aspecto es la sobriedad y limitación de los movimientos, siempre y cuando exista por debajo todo el mundo de sapiencia que se requiere para llevar a cabo la eficaz interpretación de una obra.

Independientemente de que se tome partido por el mínimo o máximo de movilidad en la direc-

ción, lo cierto es que en cualquier caso deberá existir un completo dominio de la situación técnica, conservando la conciencia de los movimientos que se despliegan; la movilidad de un director está condicionada al principio de que cada uno obedezca a un requisito de interpretación estando plenamente consciente de la efectividad que se espera de él. En este sentido, el director debe ser como un actor de teatro, saber de antemano cuáles son los movimientos que debe emplear, por qué son ellos y no otros, no más ni tampoco menos de los que juzgue necesarios, pues la falta o demasía de indicaciones redundará en perjuicio de la interpretación, considerando sobre todo que la orquesta tiende a obedecer todas las señales que se le hagan. Esta es la situación normal de comunicabilidad entre orquesta y director, mientras lo contrario es la ruptura de dicha comunicabilidad, en cuyo caso se perderá el mando y los atriles despegarán su atención con un alejamiento y en cierto modo rebeldía contra el director; no necesitamos aclarar que en el primer caso se producirá una actuación acertada, mientras en el segundo será frustránea.

Cuando el empleo de movimientos es acertado, el director dará la impresión de estarlos concibiendo con toda espontaneidad, por mas que anticipadamente debiera saberlos uno a uno, a la manera

de un guión teatral o coreográfico que guarda estrecho parentesco con la parte física de la dirección. Este previo concepto de los movimientos resulta difícil de captar en el concierto, donde todo parece obedecer a solicitudes del instante que salen al paso de la partitura; en el ensayo resultan evidentes y la repetición de cada pasaje debe traer aparejada la misma suerte de indicaciones, de parecida manera a como un buen violinista repite las arcadas y un buen pianista la digitación, para una misma frase. Así pues, la actuación física del director debe ser plenamente consciente y estar de acuerdo con la obra que se interpreta. Los movimientos guardarán una directa funcionalidad con respecto de la obra, pues no constituyen ademanes intrascendentes, sino al contrario, tienen la más elevada significación expresiva, y son para la obra lo que la palabra es a la idea, sólo que en esta ocasión se trata de gestos en vez de palabras y de sentimientos en vez de ideas.

Otro problema que se ha discutido mucho es el de la experiencia previa que deba tener el director para solventar técnicamente su actuación con la orquesta. En tal sentido, existen cuatro posibilidades; la primera es que haya tenido práctica como miembro de un coro, la segunda es el aprendizaje teórico de la música, la tercera como miembro de una orquesta, y la cuarta es la ejecución

del piano. Hay una opinión bastante generalizada que se inclina por esta última, lo cual otorgaría cierta prioridad al pianista para dedicarse a la dirección, considerando que el teclado tiene a mano toda la gama orquestal, con la posibilidad de efectuar transcripciones de un valor muy estimable para el análisis de la partitura. No parece menos importante la práctica en la orquesta que, si bien quedaría limitada en la gran mayoría de los casos a un solo instrumento, la convivencia con los músicos de atril permite conocer una serie de motivos técnicos y psicológicos que el director debe tener en cuenta; por otra parte, lo que a nuestro juicio resulta más valioso es actuar bajo el mandato de directores eminentes, ejercitando una práctica intensiva que es el mejor laboratorio de que puede disponer el futuro director para hacer sus primeras armas.

El conocimiento teórico de la música es de todo punto indispensable para llevar a cabo el análisis que requieren las obras, y en el cual se funda su interpretación; comprende las academias clásicas, que tienen como base la armonía, el contrapunto y la forma, además de la historia, la estética y otras disciplinas del saber musical. La práctica en coros, aunque es recomendable y admite un directo aprovechamiento para la dirección de obras co-

rales, es de los factores menos importantes, por lo cual se le exige con menor intensidad.

Lo cierto es que la formación del director necesita idóneamente a todos y cada uno de dichos antecedentes; pero la verdadera práctica preparatoria se encuentra en la asistencia a los ensayos de otros directores, con partitura en mano, para observar simultáneamente la técnica de proyección y las ideas de interpretación. Esta observancia de los grandes directores constituye la mejor escuela para el aprendizaje y frente a ella los conocimientos académicos representan sólo un antecedente de la verdadera faena que se lleva a cabo en los ensayos de concierto. Ahí es donde se ponen a prueba no solamente los conocimientos, sino también la capacidad de resolver sobre la marcha los múltiples problemas que presenta una obra, situada en sus linderos de variabilidad fáctica que son, por una parte, la interpretación del director, y por la otra, el tipo de orquesta que tiene enfrente, pues evidentemente no será igual la proyección humana y técnica con una orquesta muy experimentada que con otra de menor calidad. El tipo de orquesta es como el instrumento y ofrece un problema similar al que trace el ejecutante cuando cambia de instrumento, sólo que el buen director procurará siempre igualar por lo alto el rendimiento de una orquesta, o sea llegar

al tope de sus posibilidades. Además de ello, la dirección tiene un fuerte ingrediente mimoplástico que no es susceptible de ser explicado, sino solamente observado, y en la medida deseable, también imitado, como sucede cada vez que un estudiante capta una técnica que va de acuerdo con sus posibilidades físicas en un afín temperamento interpretativo. Ambas cosas, el análisis casuístico de la partitura y la proyección psicológico-mímica del director, se perciben a través de los ensayos, que brindan no solamente la mejor, sino la única oportunidad para seguir paso a paso la secuencia interpretativa de una obra.

El problema de la interpretación musical se manifiesta en el director de manera mucho más aguda que en cualquier instrumento, puesto que el suyo, o sea la orquesta, cuenta incomparablemente con mayores posibilidades que ningún otro. En efecto, el director de orquesta tiene a disposición una riquísima paleta de colores instrumentales, mucho más abundantes que en cualquiera de los instrumentos aislados, tanto, que los reúne a todos con su volumen individual de posibilidades, y contiene además las que se originan en la mezcla y fusión de las sonoridades aisladas, formando las amalgamas orquestales. Solamente en el capítulo de los efectos acústicos, la orquesta

cuenta con el repertorio más nutrido que pueda tener el músico a su disposición.

Este es el factor diferencial que concede predominio al director en cuanto posibilidades de interpretación, pues en lo que se refiere al aspecto formal, el margen interpretativo es sensiblemente el mismo para cualquier instrumento, habiendo similitud de forma para las obras ejecutadas. Queremos decir que una sonata de Beethoven —por ejemplo— presenta tantos problemas formales de interpretación como una sinfonía, siempre y cuando se trate de dos obras con análoga estructuración. Para hacer más riguroso el ejemplo, mencionaremos alguna obra ambivalente, pianística y orquestal, como *Petroushka* de Stravinski o *Cuadros de una exposición* de Mussorgski, que ofrecen las mismas dificultades formales de interpretación en el piano y la orquesta, pero en esta última tienen un colorido infinitamente mayor, y por consiguiente, distintos y más complejos elementos que en el piano. Esto sucede de parecida manera a como un pintor resuelve el mismo problema formal para hacer una pintura que un dibujo del mismo cuadro, y sin embargo, aquélla presenta cuestiones específicas de colorido que complican su faena, pero a cambio de ello le otorgan nuevos valores de realización.

La postura del director se encuentra sobre el mismo renglón que el compositor, y a decir verdad, deriva de la composición misma, que tiene un sentido esquemático si se trata de un solo instrumento (en la mayoría de los casos es el piano); a pesar de ello puede realizar una obra maestra, valedera en todo el ámbito del arte. Pero no hay duda que la orquesta cuenta con mayores posibilidades y tiene el mismo lugar preferente que ocupa la pintura frente al dibujo, el aguafuerte o el grabado; también son mayores sus recursos por la abundancia de combinaciones sonoras que promueve la presencia de los instrumentos. La gran dificultad para la ejecución orquestal, encuéntrase en relación directa con su abundancia de recursos, y por consiguiente, con una mayor responsabilidad, misma que suele quedar soslayada con la aparente opinión de que la orquesta podría tocar sola. Efectivamente, si en una obra de ritmo regular se dispone de un metrónomo, la orquesta puede hacer una ejecución sin necesidad de director, tal como se ha hecho en algunos experimentos, pero ello no significa que la presencia del metrónomo substituya al director, ni que el movimiento mecánicamente regulado del péndulo pueda proporcionar una genuina interpretación. Por el contrario, se tratará de una deleznable caricatura que pretende substituir a la espiritua-

lidad y dinámica del arte por la monotonía mecánica del tiempo metronómico.

De estas dos posibilidades que tiene el director, y que consisten respectivamente en la actuación mecánica y la propiamente interpretativa, han derivado los dos grandes temperamentos que suelen clasificar a los directores: los que tienen marcada predilección por la forma rígida y la medición estricta de los tiempos, y los que, por el contrario, quieren romper en todo lo que sea posible la uniformidad de la medida, otorgando máxima elasticidad a los ritmos y flexibilidad a la interpretación. En el primer caso obtiénese una virtud complementaria que consiste en la absoluta precisión de ataque, a la que suele acompañar brillantez de colorido orquestal, mientras en el segundo predomina la tendencia a efectuar rubatos, disminuir contrastes y propiciar una dicción lánguida. Cada una de esas formas encuentra su predilecta realización en un cierto estilo, que en el primer caso parece consistir especialmente en la música moderna de brillante orquestación, mientras el segundo tendría mayores merecimientos en el estilo romántico de la música alemana. Comparemos, en efecto, la divergencia de sonoridades que asisten a una correcta versión en *Dafnis y Cloe* de Ravel y la *Primera Sinfonía* de Brahms. Se trata de estilos distintos que requieren tempe-

ramentos y técnicas diferentes, aunque esa distinción estilística es aproximada, pues han habido grandes directores con marcada predilección por los tiempos rígidos, que también lograron memorables versiones de obras románticas, mientras los partidarios de la interpretación elástica han encontrado magníficas realizaciones en otros estilos. Tanto en uno como en otro se encuentran grandes personalidades creadoras en la técnica de dirección, y sólo por mencionar alguno citaremos al italiano Arturo Toscanini como representativo del primer género, en tanto que para el segundo encontramos apropiado el nombre del holandés Willem Mengelberg.

Además del conocimiento instrumental, el director debe dominar a fondo la estructura de la música, incluyendo desde luego los factores que se conjugan en la obra, como la armonía, el contrapunto, la melodía y la forma propiamente dicha, que representa la arquitectura de la composición. En cada caso existe una base teórica y práctica de sistema general y concepción casuística; el material es proporcionado por el compositor para que ulteriormente el intérprete efectúe su propia versión.

Existen determinados aspectos, en apariencia remotos, que no parecen guardar un contacto directo con la práctica direccional, y sin embargo

existe un vínculo interno que presenta, por ejemplo, la relación fundada entre una doctrina primordial como es la resonancia de los armónicos naturales, y a través de ella, de toda la organización vertical de la partitura; es indudable que dichos conocimientos pueden orientar en gran parte los matices de la dirección, subordinada a los requisitos de la armonía. Otro tanto sucede con el saber en la construcción de instrumentos, a través de ciencias como la física y la matemática, contribuyendo poderosamente a resaltar el matiz y el timbre de cada uno. Como es natural, la conexión de dichos aspectos no se manifiesta abiertamente en el concierto, pero durante los ensayos es posible percibirla a través de las sutiles y provechosas indicaciones que emite el director.

Lo más interesante, en el fondo, no es el temperamento ni el estilo interpretativo, que al fin de cuentas se remite al gusto personal, sino la cuestión objetiva de establecer si se trata de un buen o mal director. En última instancia, lo importante es que se dirija bien, porque el arte es un hacer bien las cosas, y sólo después, a título de complemento, puede hablarse en detalle de las modalidades e inflexiones que puedan producirse como investidura del bien dirigir. La interpretación es una buena indumentaria que no tiene sentido si no pertenece a un buen cuerpo. Por ello

es de suma importancia preguntar: ¿Qué es el buen director?

Un buen director —como todo buen artista— debe poseer los conocimientos necesarios para el desempeño de su oficio y manejar su instrumental con la suficiente holgura para obtener el efecto que desea; el gusto y la forma de interpretar las obras puede variar considerablemente sin que haya una razón decisiva para emitir un voto de censura cuando no se está de acuerdo con él. Pero lo que no debe variar es la suficiencia técnica que produce el dominio del instrumento —en este caso la orquesta— sin lo cual no puede haber un verdadero artista.

Se puede estar en desacuerdo, por ejemplo, con Arturo Toscanini en la manera de interpretar a Beethoven, pero lo que nadie ha puesto en onda es que haya sido un gran director, que sus conocimientos fuesen abundantes y que tuviera una de las memorias más prodigiosas en toda la historia de la música; su personalidad era lo bastante firme para que la sola presencia impusiera respeto y disciplina a los ejecutantes. Arturo Toscanini fue sin duda un director, aunque a muchos no guste su temperamento interpretativo.

No puede haber existido un buen director que desconozca los elementos básicos de la gramática musical, ni los conocimientos orquestales para

saber el registro de cada instrumento, sus diferentes timbres y la dificultad que presenta. Para pedir un determinado efecto a la orquesta no bastará con indicar el cariz emotivo que se desea —*enérgico, lánguido, suave, seco, majestuoso,* etcétera—, y que suele acompañar como indicación complementaria a los tiempos de la obra, sino debería expresar la forma precisa de obtenerlo, indicando la técnica que proceda en cada caso.

A las cuerdas hay que señalar las arcadas, digitaciones, la parte del arco que deberá emplearse, modo de ataque, etcétera. A los alientos se indicará la forma de embocadura, la articulación linguopalatal, grado de presión del aire, digitaciones, y así sucesivamente. Un director que solamente pueda decir a sus músicos: *¡Melancólico! ¡Dramático! ¡Intenso! ¡Jocoso!,* sin acompañar la técnica que arranca dicha expresión al instrumento, nunca se hará respetar suficientemente de los atrilistas, con menoscabo en el rendimiento que pudiera obtener en otras dimensiones de la música.

Entre los ejercicios que pueden recomendarse, hay uno que por regla general queda desapercibido, y es el aprendizaje de una partitura en el aspecto que corresponde a la mecánica de ejecución, formada por el conjunto de indicaciones que señalan el estilo y los matices de una obra. Ante

todo está el marcaje de los tiempos, la indicación básica para desenvolver la forma, así como también las intensidades dinámicas, la entrada de los instrumentos, y ciertas inflexiones, por más que la mayor parte de ellas deben inducirse por medio de indicaciones verbales en el ensayo, pues sería inútil querer expresar por medio de movimientos hasta el menor giro estético de la obra.

Es de máxima importancia haber asimilado interiormente el contexto de la obra y reproducir uno a uno sus momentos, sin necesidad de percibirla físicamente, ya que en la práctica será ejecutada por la orquesta. Es indudable que la audición interna propicia una mejor recreación y que al eliminar los movimientos de la dirección, deberán quedar mucho mejor asimilados, para hacer una práctica que llamaríamos "a la sombra", análogamente al entrenamiento que hacen los boxeadores para mayor soltura de movimientos. Poner a un practicante de la dirección a repetir los ademanes que se necesitarían para una correcta ejecución de la partitura, sin tener enfrente a la orquesta, es la mejor práctica que pueda recomendarse para la óptima asimilación de la mecánica direccional.

El desempeño que tiene el director de orquesta debe ser uno y el mismo para cada obra, de suerte que una partitura quede "traducida" al lenguaje

mímico, cuya elocuencia es de capital importancia para el éxito de la dirección. Los ademanes físicos deben obedecer a un estricto significado de acuerdo con su posición característica; serán los necesarios y suficientes para expresar lo que quiera decirse. El mismo requisito vale en general para toda expresión correcta, que debe ser la necesaria y suficiente de acuerdo con el contenido por expresar.

Ahora bien, como todos los movimientos tienen un valor específico, es de suponer que a un contenido de dicción corresponda una misma señal, y también a una obra deberá corresponder un conjunto de indicaciones que se repetirán durante el ensayo, cada vez que el director repase un mismo pasaje; sería incongruente que para la misma parte de una obra se aplicaran movimientos diferentes, pues con ello se crearía un gran desconcierto entre el personal, al no poder atenderse a una simbolización mímica.

Uno de los síntomas que distinguen al director novel del experimentado, es precisamente la uniformidad de movimientos para una misma obra, toda vez que hubiera asimilado la técnica más adecuada para cada pasaje. Así se llega a la conclusión de que la partitura musical es vertida a una especie de partitura coreográfica, compuesta

por movimientos de valor simbólico para su interpretación.

Pero de todos los aspectos que hemos examinado ninguno tiene el valor del *análisis estético,* que empleamos para develar la unidad de todos los coeficientes musicales que concurren a la obra. Se trata de un conocimiento sintético que presupone una serie de análisis parciales para abarcar las dimensiones del complejo problema orquestal; cada una de ellas contiene una disciplina de largo alcance cuya participación es indispensable por lo que significa en sí misma y como elemento de la composición. Dicho análisis, en cuanto estético, incluye simultáneamente la dimensión formal que se alberga en la teoría y la técnica de la música, así como la cuestión material que se refiere a cada obra en concreto, desembocando en un problema de interpretación; se trata de dos vertientes que provienen de la generalidad y la singularidad, respectivamente, siendo ambas necesarias para la comprensión de una obra; la primera, porque proporciona el basamento de generalidad, y la segunda, porque aplica dicho conocimiento al caso particular de las obras.

El análisis en cuestión se ramifica a todas las funciones que integran la composición orquestal, de las que señalamos básicamente: la armonía, la melodía, el contrapunto, la instrumentación y la

forma. Todas ellas constituyen la primera fase de este análisis y actúan como material que ha de ser expresado por la interpretación del director; la segunda faceta, o sea la netamente casuística, llevará a examinar compás por compás, toda la extensión de la partitura y reconstruirla con lo que supone entre líneas, o sea el amplio margen de interpretación que no se puede consignar por escrito, aunque tiene como base las indicaciones que figuran en ella. Este análisis arroja como producto la versión personal del director y como supuesto técnico posee el conjunto de indicaciones mecánicas y las explicaciones técnicas que deben darse a los ejecutantes para obtener la interpretación deseada. El análisis estético es simultáneamente singular y general, funcional en las disciplinas académicas y casuístico en la interpretación; ninguno de los dos grandes aspectos debe, ya no digamos omitirse, pero ni siquiera subestimarse, so pena de incurrir en graves deficiencias que desvirtúan por completo la actuación del director.

Al pensar en el cúmulo de conocimientos que suponen las disciplinas que indicamos —armonía, melodía, polifonía, instrumentación y forma— así como la idea concreta para la interpretación, se comprenderá cuán abundantes deben ser los conocimientos del director, su preparación en toda

la cultura, y por último, la extraordinaria proyección que requiere el sentido interpretativo de la obra.

El director y el compositor tienen de común el cabal conocimiento de las disciplinas académicas, con la diferencia de que mientras el compositor posee el talento creativo, al director le basta con el talento interpretativo; pero en tanto que el primero se limita a escribir su obra sin abordar el problema directo de la interpretación, el segundo asume esta responsabilidad y necesita ciertas facultades psicológicas que no son indispensables al compositor.

Estos son los puntos fundamentales que pueden tocarse para esbozar el perfil aproximado de la dirección orquestal. Se trata, como lo advertimos, de un punto de vista formado desde fuera, a base de una reiterada observación en el desempeño de la crítica periodística, reforzada tal vez por ciertos estudios en la teoría y el análisis de la música, así como —lo que puede ser más provechoso— mediante un cambio de impresiones con varios directores. Tal vez esto último permita formar una imagen que, como hemos dicho, será distinta de la que generalmente tienen los interesados de acuerdo con su propia experiencia. En ese intento de obtener una visión en perspectiva puede encontrarse el origen de nuestros comentarios.

la cultura [illegible] ción que [illegible] obra. [illegible]

El [illegible] cabal [illegible] con [illegible] perso[illegible] el [illegible] lo [illegible] el [illegible] gua[illegible] tas [illegible] sale[illegible]

—En [illegible] tocas [illegible] reco[illegible] un [illegible] de [illegible] la [illegible] cabal [illegible] así [illegible] mod[illegible] [illegible]

PANORAMA DE
LA MÚSICA EN MÉXICO

Como en todos los países de Iberoamérica, la vida y las instituciones de México provienen de la fusión de dos razas y dos culturas: la hispánica y la indígena. Esta fusión se refleja de manera elocuente en el arte, en las formas de vida, y desde luego, también en la música. Así pues, al hablar de la música en México lo primero que debe señalarse es la concurrencia de esos factores que han dado origen a las tres grandes parcelas que es necesario tener en cuenta; por una parte, se han amalgamado para producir el arte mestizo, por la otra, conservan su autenticidad nativa en forma de música autóctona, y en una tercera mantienen los moldes de la Madre Patria, formando el ramal del arte criollo, con el entronque del academismo que, en última instancia, se apoya en los cánones del arte universal. Por todo ello, para captar fielmente el panorama de la música en México es necesario remitirse a un breve señalamiento histórico, indicando cómo han sido los

grandes afluentes que alimentan el caudal del arte, y que, según hemos dicho, se reflejan con elocuencia en la música.

Destaca ante todo la influencia determinante que ejerció el arte autóctono al encontrarse con el europeo, heredado a través de España y emancipado de su tutelaje para remitirse a la sabiduría del clasicismo escolástico; tal es el encuentro de la música culta y la música indígena, efectuado de parecida manera a como fue el encuentro de las dos razas, con sus respectivas culturas y formas de sentir y producir el arte. En pocos casos se habrá registrado un encuentro más fecundo que éste. Teniendo en cuenta la gran riqueza de elementos que saturan la etnografía artística de España y México, es comprensible la enorme diversidad de matices que su reunión ha motivado, haciendo de la música mexicana, cuando menos en potencia, un generoso caudal de recursos estéticos.

Y decimos cuando menos en potencia, porque desgraciadamente la producción efectiva dista mucho de ser todo lo abundante que debiera en función de las premisas señaladas. La mayor deficiencia radica en no haber profundizado cabalmente en el mestizaje con la "música culta", que consiste principalmente en el ejercicio de las reglas académicas, para dominar la expresión uni-

versal mediante el reiterado oficio de la composición; por esta deficiencia no se ha aprovechado íntegramente el manantial de la inspiración vernácula en la obra sinfónica, que sería en verdad la más representativa del mestizaje étnico que constituye en la actualidad la fuerza demográfica y social más importante de la Nación; es fácil comprender que la música indígena, por sí sola, no pueda remontarse a los planos de concierto, y que la simple transcripción criolla o hispanizante no exhiba la suficiente originalidad para despertar el interés de propios y extraños, llegando a lo sumo a composiciones pulcras y bien cuidadas, como en efecto se han realizado en nuestro medio. Si deslindamos las razones de éxito en cualquier movimiento musical de tipo nacionalista, encontraremos el hallazgo de los recursos autóctonos y su explotación en las formas académicas; de ello son prototipo, digamos, la música rusa y la española; por otra parte, Iberoamérica está imposibilitada para conquistar una posición a base de prolongaciones escolásticas, de hallazgos que contribuyan a la formación de un lenguaje universal, como ha sido el caso de Italia, Alemania y Francia. En estas condiciones, el valor y el interés de la música en Hispanoamérica dependen de la medida en que se exprese el folklore nativo y se realice el mestizaje, que, repe-

timos, ha sido demasiado raquítico para las grandes posibilidades que contiene en función de su innegable riqueza folklórica.

Tal vez el más amplio y hermoso testimonio de esta gran riqueza se encuentre en el abundantísimo repertorio de canciones que forman el más valioso patrimonio musical de la Nación. En ellas se tiene una notable diversidad de expresiones que son el fruto de inspiración del pueblo mexicano, según la etnogeografía y las tradiciones de cada región. Esta abigarrada expresividad funde elementos de todo orden: etnológicos, telúricos, sociológicos, religiosos, lingüísticos y demás, exponiendo una riqueza difícilmente igualable por cualquier otro país.

El papel que desempeña la música como base de las danzas regionales contiene también una buena parte del acervo folklórico, y en este capítulo encontramos la misma tricotomía que se manifiesta en el arte indígena, el criollo y el mestizo, respectivamente; el gran número y la variedad de danzas que existen es sorprendente, pues traduce la idiosincracia específica de cada región, de cada raza y cada cultura del territorio mexicano.

En el repertorio de canciones y danzas tenemos en primer término las netamente indígenas, que a últimas fechas han sido parcialmente transcritas para orquesta y conjuntos corales, quedando

a disposición de los compositores en calidad de material temático de orientación nacionalista; algunas se han editado en partitura normal, otras se encuentran en el archivo magnetofónico de las instituciones oficiales, pero aun no se ha promovido la edición discográfica, el medio más propio para una difusión que las diera a conocer no solamente al público extranjero, sino inclusive al mexicano, que en su gran mayoría desconoce tan valiosa herencia de sus antepasados; el estudioso del folklore podrá dirigirse a dichos archivos, en la inteligencia que cualquier esfuerzo dedicado a esta investigación obtendrá una grande y agradable sorpresa al entrar en contacto con una de las fuentes más fecundas de la música genuinamente popular; esperamos que la deficiencia indicada reciba un pronto remedio con la edición de las deseadas grabaciones, que deberán ser en número apreciable si se quiere dar una imagen más o menos aproximada de la enorme riqueza folklórica mexicana.

En lo concerniente a la música mestiza, o sea la que expone una fiel amalgama de los elementos hispánicos y autóctonos, ya hemos dicho que ocupa la parte mayor del volumen musical, de análoga manera a como el mestizaje étnico representa la mayor parte de la población nacional; por las razones que hemos dicho, al hablar de música me-

xicana —así como latinoamericana en general— hay que remitirse al mestizaje, con muy contadas excepciones en estilos que han surgido netamente de la población criolla, pero aun así no carentes de influencia local, pues de lo contrario se trataría de un mero trasplante de elementos europeos sin el carácter de nacionalidad que se les requiere.

La gran mayoría de esta música mestiza corresponde al folklore popular y se manifiesta principalmente en forma de *sones, marchas, corridos* y *canciones*. En el grupo de los sones y marchas figura la música esencialmente instrumental, y guarda un estrecho contacto con la sensibilidad popular, de la cual ha surgido en forma directa, muchas veces anónima, y siempre arraigada a la naturaleza telúrica y sociológica de las diferentes regiones del país, cuya notable diversidad explica la gran riqueza de matices folklóricos que se observan, desde los *sones yucatecos*, preñados de languidez y melancolía, hasta los *corridos chihuahuenses*, donde se expresa la virulenta agresividad que se ha hecho proverbial en el mexicano; por su parte, las canciones representan como está dicho, a la música vocal y tienen además de la música una "letra" que es generalmente un texto poético, también de extracción popular, que expresa en su propio terreno el mismo tipo de sensibilidad. Todos los Estados del país poseen una apreciable

dotación de sones y canciones, pero resaltan por su notable prodigalidad los Estados de Yucatán, Chiapas, Veracruz, Jalisco, Tamaulipas y Sonora, cada uno con un semblante que recoge la correspondiente expresión popular.

Además del gran mestizaje vernáculo que se ha vertido en el folklore, en las últimas tres décadas se ha producido lo que llamaríamos el "mestizaje académico", o sea la deliberada incorporación del material autóctono en obras de gran aliento, motivo inspirador del nacionalismo musical que surgió indirectamente de la Revolución de 1910, y que constituye el *leit motiv* entre los compositores profesionales. Por su parte, la música criolla obedece a un trasplante directo de las tradiciones españolas, que han encontrado en cierto nivel de la música popular una continuación más o menos velada, pero al fin de cuentas dependiente del patrón materno; en este caso se encuentra prácticamente toda la música escrita durante los tres siglos que duró la Colonia y el que comprende al México independiente, hasta antes de la Revolución; a partir del presente siglo, el criollismo neto, así como la servidumbre incondicional a los cánones académicos, se ven incluso con menosprecio por los compositores nacionalistas, que a pesar de sus innegables deficiencias han construido el marco de mayor interés en la

composición musical del siglo xx. Así pues, digamos dos palabras sobre este movimiento.

La música de México, igual que todo su arte y su cultura, experimentó un profundo viraje con la Revolución de 1910. Las dramáticas transformaciones políticas y sociales debieron tener forzosamente una repercusión en el terreno artístico, buscando la expresión intuitiva de lo que en forma racional apenas se había bocetado; la expresión artística de la Revolución fue paralela a la ideológica, y en tanto que ésta se limita a un programa liberal, en el terreno artístico dio aportaciones de primer orden, principalmente en el movimiento plástico y el literario. Creemos que la música contemporánea no es la más importante expresión estética de la Nación; por el contrario, tal vez sea la de menor relieve, si a originalidad y autenticidad nos atenemos, así como a dimensiones de producción. Muy pocos compositores circulan, y excepcionalmente, en el repertorio de concierto, y ninguno ha tenido en su campo la relevancia de pintores como Orozco, Rivera, Siqueiros o Tamayo, en el suyo.

La característica general de los compositores que surgieron de la Revolución es el deseo de crear un movimiento nacionalista, soslayando los cánones tradicionales y si es necesario rompiendo con ellos. Es frecuente escuchar la idea que la

música mexicana debe independizarse de la europea y que el compositor nacional preferirá la búsqueda de elementos autóctonos antes que los importados. Las motivaciones indígenas se sitúan como un primer estrato de la composición nacionalista, utilizándolas casi siempre en calidad de contenido temático que debe revestirse con el ropaje instrumental de la orquesta. También se aceptó la incorporación del material no exclusivamente indígena, sino también criollo o mestizo, siempre y cuando exhibiera algún interés popular, principalmente en obras de carácter programático; así se absorbieron algunos temas del riquísimo folklore mexicano, ritmos y melodías que encontraron el gran escaparate de la Orquesta Sinfónica, produciendo un efecto parecido al que tendría, por ejemplo, vestir a un indígena con un frac; y por más caprichoso que parezca este eventual transporte, reconozcamos que su efecto no fue desagradable y que el cuerpo del indígena era tan proporcionado que, a pesar de sus rasgos autóctonos y su tez morena, el resultado fue lo bastante exótico para promover el éxito de concierto.

El problema de estos compositores consistió en independizarse por completo de la tradición y, sin embargo, procurar una expresión agradable y moderna, capaz de gustar al gran público. Tal es, en

general, el problema de todos los compositores nacionalistas y cuando llega a feliz término suele inspirar los hallazgos más interesantes del mundo musical.

Así pues, el movimiento revolucionario nos sitúa frente a lo que puede llamarse la "música moderna" de México, en la cual reconoceremos las siguientes etapas:

a) Una época de transición, que arraiga todavía en el clasicismo, representada por Manuel M. Ponce y José Rolón, con una tendencia nacionalista que encabeza Candelario Huízar;

b) Un periodo de realización en el cual se producen las mejores obras del nacionalismo contemporáneo, cuyas máximas figuras son Carlos Chávez y Silvestre Revueltas;

c) Una generación de los discípulos de aquéllos, entre quienes destacan Blas Galindo y José Moncayo, con otras figuras menores;

d) La tendencia especulativa que promueve la búsqueda de nuevos sistemas de composición y la construcción de instrumentos; en ella ubicamos a Julián Carrillo y Augusto Novaro;

e) El grupo de los músicos españoles que llegaron a México en la emigración de la Guerra Civil, y que se han incorporado totalmente a nuestra vida musical.

Esta división expone esquemáticamente los principales apartados del movimiento musical contemporáneo, y de ellos haremos una breve mención en los siguientes términos.

Arraigado en el terreno de la música académica, el principal representante de la transición al nacionalismo es *Manuel M. Ponce* (1882-1948), músico de formación afrancesada cuyo interés se canalizó casi exclusivamente sobre los moldes del romanticismo europeo; es un inspirado compositor que desea expresar espontáneamente sus emociones y se encuentra al margen de la preocupación indigenista que encabezan Chávez y Revueltas. Revela una gran influencia del impresionismo francés y no se arriesga a ninguna aventura mayor, quedando a salvo de las audacias que afloran en los demás compositores mexicanos.

La personalidad de Manuel M. Ponce tiene un relieve local; destacó más como maestro que como compositor y formó algunos discípulos que más tarde fueron aventajados pianistas. La única obra de repercusión internacional es su conocida canción *Estrellita,* que tiene un matiz criollo; también compuso un *Concierto para violín y orquesta,* romanticón y afrancesado, pero no carente de valores emotivos y evocaciones mexicanas; este *Concierto* fue dedicado al violinista polaco-mexicano Henryk Szeryng, quien lo presenta en di-

versos países por gratitud al maestro, teniendo un relativo mérito la obra.

Pertenece también a la misma escuela el jalisciense *José Rolón* (1883-1945), quien llegó a un extremo francamente imitativo de las formas y recursos que emplea Paul Dukas, de suerte que su obra más conocida *El festín de los enanos,* recuerda continuamente el *Apprenti sorcier.* El mérito de Rolón es similar al de Ponce: inspiración sincera, procedimientos mesurados y conservadores, formación afrancesada, y una instrumentación brillante que ha dado sugestivo ropaje a sus composiciones.

El papel de transición que se encuentra en todo movimiento cultural de carácter revolucionario está representado en la música por el maestro *Candelario Huízar* (1888), perteneciente a la generación de Ponce y Rolón. Huízar es con seguridad el primero en concebir un idioma propio y un semblante específico para la música mexicana, dotándola de un lenguaje que se advierte en obras como *Pueblerinas* y *Surco,* que fueron inspiración para los músicos de la generación posterior, quienes siguieron la misma pauta nacionalista. Huízar es un caso notable de talento personal aunado a una desbordante sensibilidad folklórica, que hubiera dado mejores frutos a no ser por la

deficiencia de trabajo que encontramos en casi todos los compositores mexicanos.

La parte medular de la música moderna está representada, según hemos dicho, por el movimiento nacionalista, que a la vez tiene como líderes a dos músicos de gran relieve, los únicos verdaderamente notables que han alcanzado un sitio internacional. Se trata de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Ambos se caracterizan por su preocupación de dar a México una música propia, con motivaciones originales y con un lenguaje que corresponda a este anhelo estético. Ambos lo han logrado dentro de su personalidad y estilo, con los sistemas y limitaciones que cada uno posee, pero al fin de cuentas son los únicos compositores realmente representativos y por ello se hacen acreedores a un especial señalamiento.

Ha sido *Carlos Chávez* (1899) el de mayor repercusión, tanto en su obra de compositor como en su trayectoria como director de orquesta, organizador y funcionario público. Su vida artística principia en 1920; desde entonces su actividad profesional ha sido ininterrumpida, con una abundante producción en la que destacan obras como el *Ballet H. P.*, positivamente innovador en concepciones rítmicas y armónicas; otro ballet, *Los cuatro soles*, continúa la misma dirección de originalidad; la *Sinfonía de Antígona* es una positiva

obra maestra de la música contemporánea; otros éxitos señalados fueron *Tierra mojada*, la *Obertura Republicana*, la *Sinfonía India*, el *Concierto para cuatro cornos*, el *Concierto para piano y orquesta*, el *Concierto para violín y orquesta*, los *Diez Preludios*, además de varias *Sinfonías*, música de cámara, canciones, cantatas, etcétera, que reflejan la infatigable proyección de este gran pionero de la música mexicana. Debemos resaltar que cada una representa un experimento para expresar ideas nuevas, mediante procedimientos audaces que acreditan a Chávez como un verdadero revolucionador de ciertos conceptos musicales; el denominador común de sus obras es la indubitable fuerza de personalidad, la reciedumbre de sus efectos, la gran variedad de matices dinámicos que a cada momento se suceden inesperadamente, y como cariz estético, un cierto intelectualismo que traduce su carácter reflexivo y organizador, mismo que le valió el éxito como artista en todas sus dimensiones. La realización personal de Carlos Chávez, su obra como director y compositor, se debe en gran parte a su entero carácter, que le ha hecho perseverar en sus propósitos, venciendo el gran número de dificultades que le planteó un raquítico ambiente musical. Los atributos de personalidad, que en un medio cultural más evolucionado se dan por supuestos, en Mé-

xico representan casos extraordinarios y muy contados, porque la falta de constancia y profesionalismo hace que la mayor parte de los talentos mejor dotados se frustren en un simple diletantismo de esporádica acción. Carlos Chávez logró imponerse en un clima social trastocado por los efluvios revolucionarios, en un país sacudido por las convulsiones sociales, donde una promoción tan refinadamente cultural, como es por ejemplo la música sinfónica, debía parecer exótica e inadecuada; de ahí que uno de sus mayores méritos haya consistido en fundar y dirigir durante dos décadas a la Orquesta Sinfónica de México, que representó un notable progreso en este capítulo de nuestra vida cultural.

Carlos Chávez ha tenido que acoplar sus preocupaciones por la composición con su actividad como director de orquesta, que a su vez le implicó numerosas distracciones de tipo administrativo y político; por ello su obra ha sido hasta cierto punto tardía, y la madurez que pudo alcanzar a los treinta años la ha logrado a los sesenta; pero quien siga la evolución de sus obras advertirá que su perseverancia se ha vertido en cierta continuidad de los sistemas y técnicas de trabajo, acoplando estupendamente su necesidad de expresión personal con la normatividad de los cánones objetivos.

Paralelamente al despuntar de Carlos Chávez se registró en el medio mexicano el no menos prometedor de *Silvestre Revueltas* (1899-1940) quien participó de la misma efervescencia social y las mismas inquietudes ideológicas que sacudían por los veintes y treintas a la gran mayoría de los artistas nacionales, disparados en incontenible búsqueda de nuevas formas de expresión. Pero su prematuro fallecimiento, acaecido en 1940 cuando sólo contaba 41 años de edad, truncó la más prometedora de las carreras musicales que se han dado en nuestro país; si en sus breves años de trabajo y con interrupciones constantes Revueltas logró acumular un muy respetable repertorio, puede creerse que había en él la calidad suficiente para convertirlo en el genio musical de Latinoamérica, muy capaz de situarse frente a ese titán de nuestra raza que fue el brasileño Heitor Villalobos.

Dotado de una portentosa intuición musical, brotan de él los hallazgos rítmicos, armónicos, melódicos e instrumentales, con la misma naturalidad que brota el agua del manantial. Revueltas fue el compositor más avocado para elevar a la música mexicana hasta el alto nivel de la genialidad, pero se vio frustrado principalmente por motivos psicológicos; un carácter inseguro y una vida desordenada le impidieron consagrarse de

lleno a su obra pero ésta desborda frescura y espontaneidad, expone mejor que ninguna otra el riquísimo colorido que se encuentra evidente en la plástica mexicana, en el paisaje, en la indumentaria y las costumbres de todo el país. Sin embargo, sus composiciones son destellos de genialidad que no llegan a convertirse en la clarinada continua del genio, que lo es no sólo por inspiración sino también por oficio; su deficiencia estriba principalmente en la falta de desarrollos y la composición más extensa probablemente llegue a unos veinte minutos de duración; su forma preferida es la *suite*, concebida a título de ensayo musical sin pretensiones formales, y por consiguiente, sin compromisos de organización; en la parte instrumental contiene hallazgos verdaderamente notables, en los que combina hábilmente los colores fundamentales de la paleta orquestal con las mejores amalgamas cromáticas, radiantes de un colorido incidental.

La vida de Silvestre Revueltas es breve y azarosa. Nacido en el Estado de Durango, muere prematuramente a una edad en que apenas podía entrar a la madurez de su indubitable talento. Entre sus obras se han difundido principalmente el *Homenaje a García Lorca*, las suites para ballet *El renacuajo paseador* y *La Coronela*, música para varias películas como *Redes, Vámonos con Pancho*

Villa, *La Noche de los Mayas*, *Los de Abajo* y *Bajo el signo de la Muerte*, algunos poemas sinfónicos como *Planos*, *Colorines*, *Alcancías*, *Ventanas*, *Caminos*, *Janitzio*, además de numerosas canciones de profunda y vernácula inspiración.

Perteneciente a la misma generación de Chávez y Revueltas, el maestro *Luis Sandi* (1905) estaba llamado a ocupar un sitio tan relevante como aquéllos; para eso lo facultaba su magnífico talento, su preparación en todos los órdenes de la música, su gran capacidad de trabajo, así como virtudes de concentración, energía y profundidad que le formaron un sólido criterio estético y humano, asomándolo a diversos problemas culturales que redondearon una de las personalidades más recias de nuestro medio artístico. Sin embargo, Sandi no llegó a producir la gran obra que se esperaba de él porque sucumbió a otra de las tentaciones que se ciernen ominosamente sobre el mexicano, a saber: la dedicación a empleos burocráticos y cargos administrativos que acabaron distrayendo su atención y diluyendo el potencial creativo que era capaz de ofrecer.

Sin embargo, Luis Sandi ha producido la suficiente obra para tenerlo en cuenta como uno de los pioneros del nacionalismo musical; en sus trabajos revela una amplia preparación, criterio estético de sobriedad, brillante imagen del color

instrumental, gran conocimiento de las voces, armonías audaces y bien realizadas, ritmos que encuentran interesante entrelazamiento, y todo ello enmarcado en un ambiente de indigenismo que va a tono con las preocupaciones indicadas. Con toda seguridad, su obra más notable es el ballet *Bonampak*, que tiene momentos de intenso dramatismo y posee inmarcesible valor regional, aprovechando magníficamente los elementos folklóricos del sureste, en cuya región se inspira geográficamente esa obra. De manera especial hay que señalar la adaptación que ha hecho para coro mixto, de numerosas canciones aborígenes, que han sido ejecutadas en la sala de concierto con una digna indumentaria académica, la mayoría de ellas en las voces del *Coro de Madrigalistas*, que se ha mantenido durante más de veinte años como el mejor conjunto coral del país, y sin duda uno de los mejores del mundo. Otras obras instrumentales, como la suite *Norte*, varios ballets, cantatas, obras vocales y de cámara, completan un repertorio bastante apreciable, que hubiera sido mucho mayor de no distraerlo sus ocupaciones burocráticas y magisteriales, en las que, por lo demás, ha dado una magnífica aportación al sistema educativo musical del país.

Además de estos compositores, que son las figuras de mayor relieve en nuestra música contem-

poránea, existen otros de tamaño menor, que han producido obras de poca significación y no brillan en el campo internacional, pero son conocidos en su medio. Todos son músicos profesionales con un aceptable talento, pero su trabajo no acusa la continuidad que se requiere para cimentar una obra representativa. Lo que hizo Silvestre Revueltas se debe a su genio y lo que ha hecho Carlos Chávez, se debe principalmente a su gran capacidad de trabajo; pero los artistas menores no poseen ni una cosa ni otra, ni son verdaderos genios que puedan cristalizar chispazos de inspiración en plumadas magistrales, ni tampoco poseen la perseverancia que convierte al gran trabajador en buen artista. Sin embargo, hay que mencionarlos porque cada uno tiene ciertos merecimientos y sobre todo porque no hay otros mejores en la música de México.

Señalemos ahora a *Blas Galindo*, compositor nacido en el Estado de Jalisco en 1910, orquestador de los *Sones de Mariachi* que hemos mencionado. Se trata de un compositor con innegable talento musical y cuyo origen indígena se refleja poderosamente en su obra; ha querido introducir los elementos del arte aborigen en la composición de altos vuelos, dando preferencia a los ritmos, que son abundantes y originales, envolviéndolos en ciertas armonías donde predominan las diso-

nancias como recurso de cromatismo, para corresponder a la abundancia colorística del arte mexicano. Esta preocupación se refleja también en la forma de instrumentar, que posee su propio cariz; los contrastes sonoros tienen preferencia para dar la buscada originalidad y autoctonía; no es raro encontrar, por ejemplo, la sonoridad simultánea del flautín y la tuba, así como los contrastes más caprichosos que puedan obtenerse de la orquesta. Para ello se ha auxiliado de los instrumentos autóctonos, el mejor vehículo para dar el toque nativo que buscan los compositores indigenistas.

Todo ello ha sido puesto en juego por Blas Galindo mediante una certera intuición de compositor que le ha permitido desplazarse con cierta independencia de los cánones tradicionales, que en cierto modo emplea lo menos posible como base orgánica de la composición. No está por demás señalar la gran dosis de autodidactismo que ha sido herramienta formativa de Galindo, lo cual refleja su carácter independiente.

La más famosa de sus obras es *Sones de Mariachi*, que no es en realidad una compisición propia, sino una transcripción orquestal de algunas melodías populares que se conocen como "mariachis". La vivacidad del "mariachi" folklórico está acentuada en la Orquesta Sinfónica y su eje-

cución de concierto incita el ánimo del auditorio, causando un efecto de exotismo que es la base de su éxito. Cuenta además con una *Sinfonía* que le valió un premio internacional, varios *ballets, cantatas* y numerosas *canciones* que son modelo del mestizaje musical.

Muy ligado al nombre de Carlos Chávez se encuentra el de *José Pablo Moncayo* (1912-1958), otro exponente del movimiento nacionalista y autor de varias obras de las cuales ha obtenido mayor fama el célebre *Huapango*, que tampoco es en rigor una obra propia, sino la estilización de la danza veracruzana conocida con el mismo nombre. Moncayo fue un compositor preparado y realizó pulcramente la amalgama mestiza que han buscado los compositores nacionalistas; estuvo dotado de magnífica inspiración y sólidos conocimientos, pero igual que otros contemporáneos suyos tuvo su principal obstáculo en él mismo, en un carácter débil y vacilante, sujeto a la autoridad de Carlos Chávez, cuya tutela fue por una parte el mejor aliciente y por la otra el mayor problema para su desenvolvimiento. La misma dispersión que hemos comentado en otros compositores se encuentra en Moncayo, atraído y distraído por los empleos burocráticos, en un tiempo por la subdirección de la Orquesta Sinfónica de

México, así como la dirección de la nueva Orquesta Sinfónica Nacional.

La producción de Moncayo no fue muy abundante ni es suficientemente conocida; su obra más famosa es el célebre *Huapango*, que no es atribuible a su paternidad, sino como orquestación del popular "son" veracruzano que lleva el mismo nombre, con algunas estilizaciones de buen gusto y notable éxito popular. La suite *Tierra de temporal* se ha ejecutado muchas veces como fondo del ballet *Zapata*; tiene además algunas canciones, obras para piano, canto, cámara y orquesta.

Galindo y Moncayo formaban dos vértices de un cuarteto de amigos compositores que en una época despuntó como gran promesa en el horizonte local, y cuyos otros dos miembros eran *Daniel Ayala* (1908) y *Salvador Contreras* (1912); no se debe poner en duda que los integrantes de este "Grupo de los Cuatro" (llamado así con una mezcla de ambición e ironía, parafraseando al "Grupo de los Cinco" rusos) poseían un gran talento para la composición, pero los únicos que destacaron relativamente fueron los dos primeros, mientras que Ayala y Contreras han opacado sus magníficas dotes por falta de una obra suficientemente amplia. Otro tanto diremos de *Eduardo Hernández Moncada* (1899), muy bien dotado y preparado compositor, pianista y

director de orquesta, conocedor de las voces y del repertorio operístico, acertado catedrático de teoría musical, quien después de algunas composiciones de éxito, como dos *Sinfonías*, varias *Piezas* y *Canciones*, así como obras diversas, dio por clausurada su producción.

Otros nombres podrían traerse a colación como una referencia en el panorama que estamos trazando, pero ninguno de ellos tiene mayor relieve de los que hemos señalado; habría que repetir en cada caso el mismo estribillo que se aplica a la gran mayoría de nuestros compositores: muy bien dotado, bastante preparado, conoce su oficio y despuntó durante una época como brillante promesa, pero después de cintilante y efímera rutilación, acabó extinguiéndose en la noche de lo inédito o ahogándose en el pantano de la burocracia, ocupado su tiempo en subvenir las necesidades económicas, para lo cual nuestro difícil medio exige una dedicación continua, impone el sacrificio de las mejores dotes y la estrangulación de las más preclaras vocaciones, como han sido en efecto las de éstos y otros representantes de la música mexicana.

Otro importante renglón de la música en México está cubierto por los españoles que llegaron en la migración de la Guerra Civil y que se conocen como "refugiados". A decir verdad, toda

la cultura mexicana recibió un fuerte impacto con la pródiga generación de intelectuales y artistas que se incorporaron rápida y eficazmente a nuestro medio cultural; hoy día se les considera como dignos representantes del mismo. En materia musical los "refugiados" dieron hombres muy valiosos en el campo de la investigación y la docencia, quedando en segundo término la composición, y prácticamente ningún concertista, aunque sí los ejecutantes de atril que tuvieron acomodo en las filas de la Sinfónica y demás infanterías.

Los nombres más relevantes fueron los de Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Simón Tapia Colman, Jesús Bal y Gay y Baltasar Samper. Todos ellos son músicos completos; conocen su profesión en todos los rincones, desde la dirección hasta la ejecución de instrumentos, incluyendo las bases teóricas y académicas que se imparten como sustrato cotidiano en el Viejo Continente. Para un país como México, rezagado en cultura musical, esta incorporación fue de especial valimiento, a tal grado que inclusive nuestros principales compositores tuvieron oportunidad de recibir alguna enseñanza de los maestros transterrados. Especialmente significativo fue el trabajo catedrático de Rodolfo Halffter, quien hasta la fecha es el único compositor en México que

conoce las teorías modernas de la música, principiando por la pedagógica y funcional armonía de Schoenberg, cuya obra expuso a un círculo minoritario de compositores y estudiantes aventajados; en otro terreno, Halffter ha sido un eficaz funcionario administrativo, actividad por la cual nuestra particular predilección, y uno de los mejores maestros del Conservatorio Nacional de Música.

Adolfo Salazar (1890-1959) es el gran tratadista de la música, el más documentado que haya vivido en nuestro suelo; poseedor de una gran cultura, ha sido el único intelectual capacitado para desarrollar un trabajo de esta índole en México; cuenta con varais obras generales y estudios monográficos, y su muerte dejó trunca una obra monumental, de la que había publicado gruesos volúmenes, quedando millares de cuartillas en el archivo de los trabajos inéditos.

Simón Tapia Colman (1907) es un músico sumamente completo y de todo el grupo hispánico es con seguridad quien ha cultivado más la composición. En sus obras de hasta hace una década se observa todavía el sello distintivo de la música española, como en la hermosa *Leyenda gitana*, la *Noche en Marruecos*, o las *Danzas para violín*; pero a partir de entonces su producción experimentó un decisivo viraje hacia la forma universal,

utilizando en gran parte la armonía disonante de los sistemas modernos, inclusive la dodecafonía, el atonalismo y otros. A este segundo periodo pertenecen la *Sonata para cello y piano*, el poema sinfónico *Sísifo*, una *Sinfonía de Cámara* y otras obras que han fecundado notablemente su segunda etapa de producción.

Jesús Bal y Gay, y *Baltasar Samper* han trabajado conjuntamente en la meritísima faena de transcribir los sones y danzas regionales, así como las canciones de la época colonial; éste ha sido el único rendimiento efectivo que en tan delicada materia auspicia el Instituto Nacional de Bellas Artes, y puede considerarse que el trabajo de dichos investigadores apenas señala una pauta a seguir. Bal y Gay ha destacado por sus colaboraciones periodísticas, como crítico y cronista musical, principalmente en la época de la Orquesta Sinfónica de México, y después en artículos de fondo que traducen su inquietud por la investigación musical. Ha publicado varios libros; el último de ellos, sobre Chopin le valió un premio especial por parte de la crítica.

Llegamos al último de los renglones en que hemos dividido el somero panorama actual de la música en México, señalando un aspecto que alcanza profunda significación como síntoma de la vitalidad artística de un pueblo, y es su labor

de investigación en las diversas ramas de la cultura. En el caso de la música, dicho trabajo está totalmente descuidado en lo que se refiere a la composición, la pedagogía y la sociología de la música. Sin embargo, el esfuerzo individual de algunos profesionales o allegados a la misma, ha producido cierto volumen de trabajos que deseamos señalar, con la representación de dos personalidades conspicuas cuyos nombres se han indicado con anterioridad.

La primera de ellas es el maestro *Julián Carrillo* (1875), de avanzada y venerable edad, muy respetado por su espíritu de trabajo y por la perseverancia que ha mantenido durante más de medio siglo para promover y difundir él mismo su doctrina, así como por el papel que desempeñó durante muchos años, impulsando la composición con su propio ejemplo y sus enseñanzas, y vivificando un ambiente cultural lesionado por la efervescencia revolucionaria; en fin, dedicándose con gran devoción a una obra que lleva en todo el nombre, sello y personalidad de Julián Carrillo, quien es seguramente el último de los músicos formados en la época anterior a la Revolución, que vive todavía y ha conquistado renombre internacional.

El maestro Julián Carrillo es conocido internacionalmente como autor de la *Teoría del sonido 13*,

un nuevo intento de construcción musical sobre bases microtonales. El principio del *Sonido 13* es bien sencillo; se funda en la subdivisión del semitono, para obtener tercios, cuartos y dieciseisavos de tono, que tal es la frontera donde se detiene la sensibilidad acústica del ser humano.

Por más que las teorías y el empleo del microtono provienen de la antigüedad, Julián Carrillo ha presentado la suya como original, sosteniendo que es el descubrimiento más grande que ha producido la historia de la música. Con independencia de la originalidad que le pueda asistir, el hecho es que en México ha sido el único músico profesional interesado en la experimentación acústica; su inquietud le ha llevado a construir una familia de *pianos metamorfoseadores*, afinados en tercios y cuartos de tono, en los que se puede ejecutar una partitura normal obteniendo sonoridades muy distintas, lo cual considera su autor como "metamorfosis". También ha hecho ensayos con otros instrumentos, principalmente su célebre arpa afinada en dieciseisavos de tono.

Pero Carrillo no se limita a la especulación acústica ni a la construcción de instrumentos, sino que invade el mundo de la composición y proyecta su doctrina en él, a través de obras como el *Preludio a Cristóbal Colón, Ave María, Tepepan, Bosquejos, Entonaciones rítmicas*, varias Sin-

fonías y otras obras que han sido presentadas en diversos países e incluso figuran en la discografía.

Además de su original faena, el maestro Carrillo cuenta con una docta preparación germánica, habiendo cursado los estudios de violín, composición y dirección, en el Conservatorio de Leipzig, y el Diploma que allí obtuvo se puede ver junto con una cantidad respetable de otros más, que le han sido otorgados en reconocimiento a su tesonera labor. Su obra como compositor clasicista tiene todo el sello del germanismo propio de la época de Ricardo Strauss y cumple con las más severas exigencias académicas; tal es el caso de sus *Sinfonías, Cuartetos, Sonatas,* y otras obras para diversa dotación instrumental. Además, Carrillo ha escrito numerosas obras de *Teoría* en las que expone su doctrina y se ocupa también de temas generales. Todavía a la fecha, con sus 90 años de edad, es un trabajador infatigable y los periódicos mexicanos publican frecuentemente artículos en los que habla de su labor.

En el terreno de la investigación acústico-matemática merece una especial mención el trabajo que durante toda su vida desarrolló en forma abnegada y constante el mexicano *Augusto Novaro* (1891-1960) quien logró desenvolver todo un sistema basado en reflexiones matemáticas

sobre la armonía natural, misma que no limitó al terreno especulativo sino la aplicó a aspectos concretos y materiales como la construcción de instrumentos, en la cual obtuvo un señalado éxito al revolucionar los principales instrumentos de cuerda, tales como un nuevo piano llamado *Novar* con el cual presentó varias, aunque esporádicas audiciones, comprobando la nueva y sugestiva sonoridad del instrumento. También revolucionó el cuarteto de cuerdas, con nuevos tipos de violín, cello y contrabajo, presentando audiciones que causaron verdadera sorpresa entre aficionados y profesionales. Desgraciadamente el trabajo de Novaro nunca trascendió al gran público, limitándose principalmente a críticos y profesionales de la música; este noble investigador se limitó exclusivamente a su trabajo, cerrando oídos a numerosas proposiciones que se le hicieron para construir en gran escala sus instrumentos; jamás ambicionó una producción industrial y desdeñó todas las sugerencias de interés utilitario. Quienes tuvimos el privilegio de escuchar sus instrumentos podemos afirmar que se trata efectivamente de una gran renovación en la teoría acústica, armónica, y en la construcción de instrumentos, lamentando que una labor tan profunda quedara trunca por la muerte del maestro, sin que hasta la fecha se haya formado una organización para dar al

mundo la valiosísima herencia que representa este legado.

La idea capital de su sistema consiste principalmente en la combinación de elementos matemáticos que guarden proporciones armónicas, y tiene, como es natural, su primer antecedente en la teoría pitagórica. Esta doctrina adquiere una doble repercusión, para la construcción de instrumentos y para la composición, evidenciando el principio unitario que rige en todo auténtico sistema.

En el terreno de la composición, Novaro formó casi involuntariamente un grupo de discípulos que han hecho interesantes ensayos a partir de su sistema; y decimos involuntariamente, porque jamás lo propuso en forma deliberada. Entre ellos se cuenta en primer término la pianista *Emiliana de Zubeldía*, el compositor *Manuel Torres Torija* y el matemático e investigador *Daniel Castañeda*. Un grupo de jóvenes adoptaron su sistema como herramienta de trabajo, produciendo obras que en verdad poseen un alto interés, con muy atractivas sonoridades y penetrantes innovaciones en la composición.

Del brevísimo comentario que hemos efectuado en torno al panorama de la música mexicana, se desprende una conclusión que está saturada de un hondo dramatismo, pues por una parte se

cuenta con un excelente material humano, que aflora en un talento original, espontáneo y certero, mientras que por la otra aquejan a nuestro medio un gran número de lagunas que nulifican o reducen considerablemente las excelencias de dicho material. No es este el lugar más adecuado para ahondar en el drama de la música y los músicos de México, que ameritaría una serie de señalamientos alarmantes, insólitos e inverosímiles para un criterio que desconozca esta realidad; baste decir, por ejemplo, que hasta hace poco se consideraba en general a la profesión artística como una actividad casi degradante y quienes se dedicaban a ella lo hacían en contra de los innumerables prejuicios imperantes en el medio. Todavía en la actualidad, y como un deplorable residuo del anacrónico prejuicio, mencionemos que una institución tan prestigiosa y respetable como la Universidad Nacional, no ha otorgado plena categoría universitaria a las escuelas donde se estudian la música y las artes plásticas, que permanecen en calidad de un apéndice casi vergonzante y separado del tronco académico de la misma.

Si esto sucede en la Universidad ¿qué podrá esperarse de otros sectores? Afortunadamente los propios artistas se han encargado de desmentir tamaña aberración, mediante un trabajo que ha conquistado sitio internacional de relevancia; los

pintores son tenidos ahora en gran estima, dentro y fuera del país, asimismo los literatos, y han empezado a serlo también los músicos.

Otra gran deficiencia es que el Conservatorio Nacional de Música, la institución más antigua facultada para la enseñanza musical, está totalmente maltrecha, con falta de elementos, sistemas caducos, catedráticos impreparados, alumnado incapaz, etcétera, y solamente el talento y la innata musicalidad del mexicano ha hecho que a pesar de todo se formen profesionales competentes en la ejecución instrumental. Pero la pedagogía, la investigación y la promoción de la música, están prácticamente abandonadas. Este cúmulo de deficiencias ha planteado una crisis verdaderamente angustiosa; todos los músicos representativos de la época actual han fallecido, terminando su obra, o se encuentran en una edad sumamente avanzada, sin que exista la perspectiva de una nueva generación para sustituirlos. La verdad lisa y llana sobre la música en México es que no hay ningún joven capaz de aspirar a un sitio comparable al que lograron, ya no digamos Chávez, Revueltas o Sandi, ni figuras menores como Galindo o Moncayo, ni músicos como Hernández Moncada o Halffter, escritores como Salazar o Bal y Gay, investigadores como Carrillo o Novaro; todos han desaparecido real o virtualmente de este panorama y en

cada caso está evidente, acusador, un vacío no llenado, ni capaz de llenarse en un futuro previsible. Si esta situación no encuentra remedio se llegará a la paradoja de que México, contando con un material étnico, sociológico y humano de primer orden, esté condenado a ocupar un sitio muy por abajo de sus potencias reales en materia artística y cultural.

ÍNDICE

En la Imprenta Universitaria, bajo la dirección de Rubén Bonifaz Nuño, se terminó la impresión de este libro el día 15 de julio de 1965. La edición estuvo al cuidado del autor y de José Antonio Montero. Se hicieron 1,500 ejemplares.

EDICIONES FILOSOFÍA Y LETRAS

Opúsculos preparados por los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras y editados bajo los auspicios del Consejo Técnico de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. *Schiller desde México.* Prólogo, biografía y recopilación de la doctora Marianne O. de Bopp.
2. Agostino Gemelli. *El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría.* Traducción y nota del doctor Oswaldo Robles.
3. Gabriel Marcel. *Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico.* Prólogo y traducción de Luis Villoro.
4. Carlos Guillermo Koppe. *Cartas a la patria. (Dos cartas alemanas sobre el México de 1830.)* Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina.
5. Pablo Natorp. *Kant y la Escuela de Marburgo.* Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
6. Leopoldo Zea. *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica.*
7. Federico Schiller. *Filosofía de la historia.* Prólogo, traducción y notas de Juan A. Ortega y Medina.
8. José Gaos. *La filosofía en la Universidad.*
9. Francisco Monterde. *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética.*
10. José Torres. *El estado mental de los tuberculosos y Cinco ensayos sobre Federico Nietzsche.* Prólogo, biografía y bibliografía por Juan Hernández Luna.
11. Henri Lefebvre. *Lógica formal y lógica dialéctica.* Nota preliminar y traducción de Elí de Gortari.
12. Patrick Romanell. *El neo-naturalismo norteamericano.* Prefacio de José Vasconcelos.
13. Juan Hernández Luna. *Samuel Ramos. Su filosofar sobre lo mexicano.*

14. Thomas Verner Moore. *La naturaleza y el tratamiento de las perturbaciones homosexuales.* Traducción y nota preliminar del doctor Oswaldo Robles.

15. Margarita Quijano Terán. *La Celestina y Otelo.*

16. Romano Guardini. *La esencia de la concepción católica del mundo.* Prólogo y traducción de Antonio Gómez Robledo.

17. Agustín Millares Carlo. *Don Juan José de Eguiara y Eguren y su Bibliotheca Mexicana.*

18. Othon E. de Brackel-Welda. *Epístolas a Manuel Gutiérrez Nájera.* Prólogo y recopilación de la doctora Marianne O. de Bopp.

19. Gibrán Jalil Gibrán. *Rosa El-Hani (novela) y Pensamientos filosóficos y fantásticos. Breve antología literaria árabe.* Traducidas directamente por Mariano Fernández Berbiela.

20. Luciano de la Paz. *El fundamento psicológico de la familia.* (Segunda edición).

21. Pedro de Alba. *Ramón López Velarde. Ensayos.*

22. Francisco Larroyo. *Vida y profesión del pedagogo.*

23. Miguel Bueno. *Natorp y la idea estética.*

24. José Gaos. *La filosofía en la Universidad. Ejemplos y complementos.*

25. Juvencio López Vásquez. *Didáctica de las lenguas vivas.* (Tomo primero.)

26. Paula Gómez Alonso. *La ética en el siglo* XX.

27. Manuel Pedro González. *Notas en torno al modernismo.*

28. Francisco Monterde. *La literatura mexicana en la obra de Menéndez Pelayo.*

29. Federico Schlegel. *Fragmentos.* Invitación al romanticismo alemán, semblanza biográfica y traducción de Emilio Uranga.

30. Sergio Fernández. *Cinco escritores hispanoamericanos.*

31. Miguel León-Portilla. *Siete ensayos sobre cultura náhuatl.*

32. Wilhelm Windelband. *La filosofía de la historia.* Prólogo y traducción de Francisco Larroyo.

33. Claude Tresmontant. *Introducción al pensamiento de Teilhard de Chardin.* Prólogo y versión de José M. Gallegos Rocafull.

34. Jesús Guisa y Azevedo y Ángel María Garibay K. *La palabra humana.*

35. Agustín Millares Carlo. *Apuntes para un estudio biobibliográfico del humanista Francisco Cervantes de Salazar.*

36. Matías López Ch. *Estadística elemental para psicólogos.* (Segunda edición.)

37. Juan Hernández Luna. *Dos ideas sobre la filosofía en la Nueva España.* (*Rivera vs. De la Rosa.*)

38. Christoph Martin Wieland. *Koxkox y Kikequetzel. Una historia mexicana.* Traducción y prólogo de la doctora Marianne O. de Bopp.

39. J. Winiecki. *Hebraísmos españoles. Vocabulario de raíces hebreas en la lengua castellana.*

40. Jorge Lukács. *Mi camino hacia Marx.* Introducción a la lectura de Jorge Lukács, selección, traducción y notas de Emilio Uranga.

41. Miguel Bueno. *Conferencias.*

42. Rogelio Díaz-Guerrero. *Tres contribuciones a la psicoterapia.*

43. Leopoldo Zea. *La cultura y el hombre de nuestros días.*

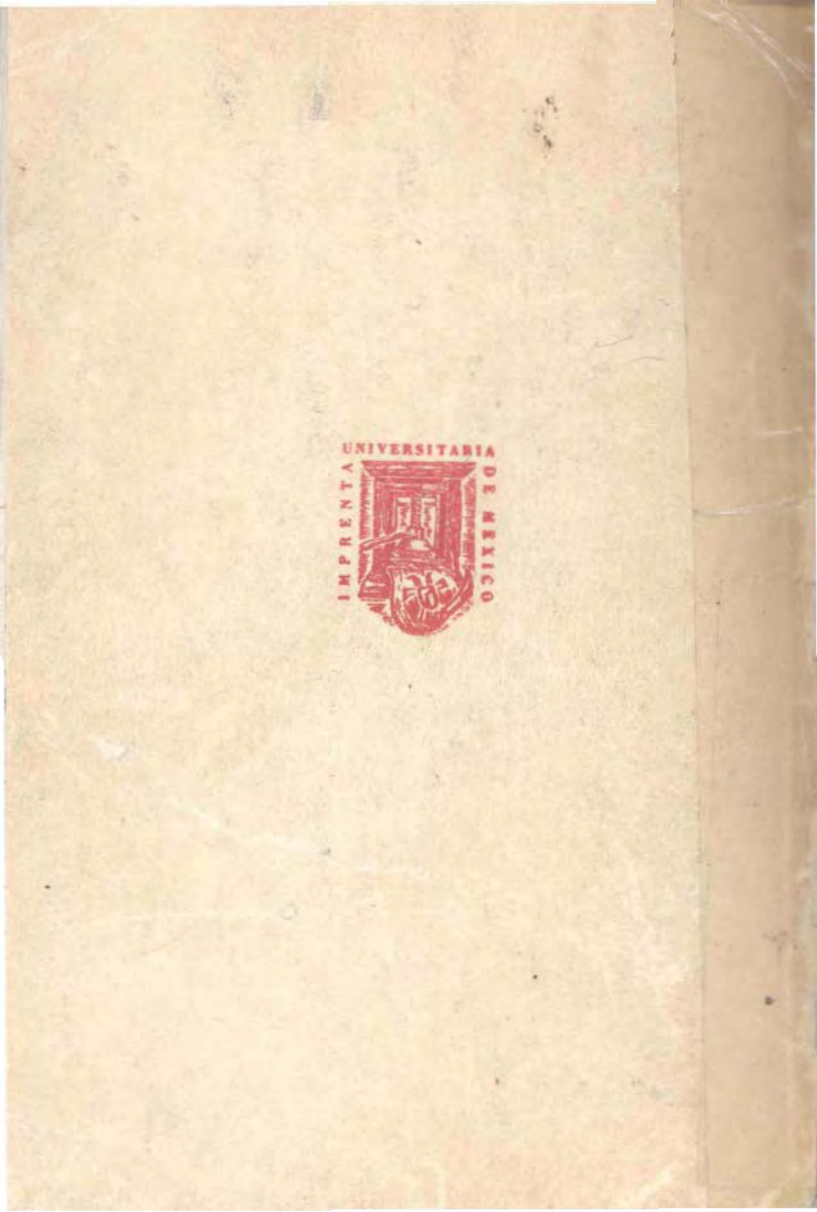
44. Juan B. Iguíniz. *La antigua Universidad de Guadalajara.*

45. Alicia Perales Ojeda. *Servicios bibliotecarios en Universidades.*

46. Juan Marinello. *Sobre el modernismo. Polémica y definición.*

47. José Gaos. *Sobre enseñanza y educación.*

48. Luis Couturat. *La filosofía de las matemáticas en Kant.* Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
49. José Gaos. *Museo de filósofos. Sala del cartesianismo.*
50. Fernando Calderón. *Muerte de Virginia por la libertad de Roma. Tragedia.* Estudio preliminar de Francisco Monterde.
51. 'Abud, N'aima, 'Auuad, Fraiha. *Cuentos de la montaña libanesa.* Prólogo y selección de Vera Yamuni Tabush.
52. José Manuel Villalpando. *Líneas generales de pedagogía comparada.* Prólogo de Francisco Larroyo.
53. Gibrán Jalil Gibrán. *Obras de antología.* Traducción de Leonardo S. Kaím, introducción y selección de Miguel Bueno.
54. Sergio Fernández. *Ensayos sobre literatura española de los siglos xvi y xvii.*
55. Ernesto Mejía Sánchez. *Los primeros cuentos de Rubén Darío.*
56. Juvencio López Vásquez. *Didáctica de las lenguas vivas.* (Tomo segundo.)
57. Eusebio Castro. *Ensayos histórico-filosóficos.*
58. Miguel Bueno. *Ensayos liminares.*
59. Miguel Bueno. *Prolegómenos filosóficos.*
60. Rogelio Díaz-Guerrero. *Estudios de Psicología dinámica.*
61. Antonio Pagés Larraya. *Perduración romántica de las letras argentinas.*
62. Juan Teófilo Fichte. *Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia.*
63. Gotthold Ephraim Lessing. *Nathan el sabio.* Traducción de Sara Bolaños de Valdés.
64. Henri Poincaré. *El espacio y el tiempo.*
65. Miguel Bueno. *La esencia del valor.*
66. R. S. Hartman. *La ciencia del valor.*
67. José Manuel Villalpando. *Didáctica de la pedagogía.* Prólogo de Francisco Larroyo.
68. Miguel Bueno. *Estética formal de la música.*


UNIVERSITARIA
IMPRENTA
DE MEXICO